

Archäologische studien zu den tragikern

Richard Engelmann

ARCHÄOLOGISCHE STUDIEN

ZU DEN

TRAGIKERN

VON

RICHARD ENGELMANN

MIT 28 ABBILDUNGEN

BERLIN
WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG
1900

Dem

Friedrichs-Gymnasium

in Berlin

zum fünfzigjährigen Jubiläum

am 2. April 1900

gewidmet

Vorwort.

Die grossen Entdeckungen und Ausgrabungen in Troja, Mykenae, Tiryns, in Olympia, Pergamon, Delphi u. a. haben ein so reiches Material für die Kunstgeschichte gebracht, so viele hochbedeutende Denkmäler erschlossen, dass man sich nicht wundern kann, wenn der Betrieb der Archäologie auf der Universität heute ein ganz anderer geworden ist. Früher war man vor allem in den archäologischen Übungen auf die Vasen angewiesen, von denen Kopien durch Nachzeichnung leicht beschafft werden konnten, heute treten ganz anders bedeutsame Monumente in den Vordergrund, und die mechanische Vervielfältigung hat solche Fortschritte gemacht, dass dagegen die alten Vorlagen sich alle verstecken müssen. Dadurch sind die Vasen im Studium im allgemeinen zurückgetreten, und wo man sich mit ihnen beschäftigt, da sind es meistenteils mehr stilistische Fragen, die interessieren, man behandelt die Meistersignaturen, die Lieblingsnamen u. a., Fragen, die höchst wichtig und bedeutsam und deren Beantwortung für die Zeitbestimmung der Vasen und für ihre Einordnung in die Kunstgeschichte höchst notwendig ist, aber der Inhalt der Darstellungen tritt, glaube ich, vielfach jetzt mehr zurück, vielleicht mehr als nötig ist. Die Folge davon ist, dass auch von Seiten der Sammlungsvorsteher den Vasen weniger Beachtung geschenkt wird, und wenn Vasen angekauft werden, da zieht man natürlich griechische vor, je älter, je besser; für die späteren, unteritalischen ist weder Interesse noch Geld da. Und doch sind gerade diese Vasen oft stofflich höchst interessant, insofern sie uns die Einwirkung der antiken Bühne auf die Vasenmalerei zeigen und uns dadurch oft die Möglichkeit gewähren, die Argumente verlorener Tragödien besser, als es sonst möglich wäre, zu bestimmen.

Dass dies vor allem für die Dramen des Euripides gilt, denen an Beliebtheit keine anderen gleich kommen, lässt sich leicht erwarten, wenn man erfährt, mit welcher Leidenschaft Euripideische Poesie noch bis in späte Zeiten betrieben wurde (vgl. Lucian de conscr. hist. 1). Aber auch für die

Sophokleischen Dramen ergiebt sich aus den Vasenbildern mancherlei Neues. Dagegen scheint der Einfluss der Aeschyleischen Dramen auf die Vasenmalerei verschwindend klein zu sein. Das mag erstens daran liegen, dass Aeschylus überhaupt wenig an den bestehenden Mythen, äusserlich wenigstens, geändert hat, zweitens, dass seine Dramen selten wiederholt und dann zwar andächtig angehört wurden, dass es ihnen aber nicht gelang, bei der Nachwelt wieder in Fleisch und Blut überzugehen. — Dass neben Sophokles und Euripides aber auch die anderen Tragiker beachtet sein wollen, das ruft uns das Münchener Vasenbild mit der Medeasage, das nichts mit Euripides zu thun hat, oder das Bild des Assteas (Fig. 5), das entschieden auf die Tragödie, wenngleich nicht auf den Herakles des Euripides zurückgeht, deutlich in das Gedächtnis zurück. Also da heisst es: Achtung!

Ich hoffte, die Zahl der Inedita vermehren zu können; leider sind einige Zeichnungen so spät eingetroffen, dass es für jetzt nicht mehr möglich war, sie zu berücksichtigen. Vielleicht findet sich für ihre Veröffentlichung bald einmal Gelegenheit. Dass ich einige früher schon von mir behandelte Vasenbilder hier mit eingefügt habe, dafür darf ich wohl auf Verzeihung rechnen; einmal hatte ich Neues darüber zu sagen, und andererseits, wenn man sieht, wie in den Werken von Klein und Kretzschmer u. a. immer noch die alte Apotheose der Alkmene spukt, dann muss man sich doch sagen, dass die neue Erklärung, so alt sie nun auch ist, jedenfalls noch nicht genügend veröffentlicht war. Vielleicht gelingt es nun, die „Apotheose“ verschwinden zu lassen.

Den Herren Conze und E. Petersen, O. Benndorf und C. Robert, ferner Dirett. Milani in Florenz und Dr. M. Mayer in Bari, auch Herrn Mich. Jatta in Ruvo habe ich für freundliche Beihilfe vielen Dank zu sagen, und ebenso der Weidmannschen Buchhandlung, die dem Büchlein eine Ausstattung gegeben hat, die es wenigstens nach aussen als ein solches erscheinen lässt, das des heutigen Tages und Zweckes nicht unwert ist. Es liegt die Absicht vor, in kürzerer Zeit möglichst alle unter dem Einflusse der Tragödie stehende Vasenbilder zu einem Trag.-Atlas zu vereinigen.

Berlin, den 2. April 1900.

Rich. Engelmann.

Inhalt.

Einleitung.

Das Verhältnis, in welchem die antike Kunst zur Poesie und diese wiederum zur Kunst steht, ihre gegenseitige Abhängigkeit und wie sie sich wechselseitig bedingen, das ist neuerdings mehrfach*), am besten wohl von Robert in den Philologischen Untersuchungen Heft 5: „Bild und Lied“ in eingehender Weise behandelt und klar und verständlich dargelegt worden. Epos, Lyrik und Drama haben nach und neben einander nicht bloss auf die Auswahl der Stoffe, die von der bildenden Kunst behandelt wurden, sondern auch auf die Art und Weise der Darstellung, die Auswahl der Personen, die Gruppierung Einfluss ausgeübt. In höherem Masse als den anderen Dichtungsgattungen muss aber dem attischen Drama Einwirkung auf die bildende Kunst zugeschrieben werden; je lebendiger sich die vom Dichter gewählte oder selbständig umgewandelte Sagenform dem Publikum durch die wiederholten scenischen Aufführungen einprägte, um so leichter konnte es geschehen, dass die auf dem Epos oder der Lyrik beruhenden Sagenformen aus dem Gedächtnis des Volkes durch die vom Drama eingeführten verdrängt wurden, und um so natürlicher war es, dass die Künstler und Kunsthandwerker bei ihren Schöpfungen dem Vorgehen

*) Jul. Vogel, Scenen Euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden. Leipzig 1886.
O. Decharme, Euripide et l'esprit de son théâtre. Paris 1893.
John H. Huddilston, Greek Tragedy in the light of Vase Painting. London 1898.

des Dramas folgten. Dabei kann man wohl mit ziemlicher Sicherheit annehmen, dass sie dies nicht thaten, weil sie sich der vom Drama geschaffenen Abweichung von der älteren Sagenform bewusst waren, gerade um auf die neugeschaffene Wendung anzuspielen, sondern sie werden den Einflüssen des Dramas meist gefolgt sein, ohne sich selbst darüber klar zu werden, indem sie einfach auf die durch das Drama allmählich veränderten Vorstellungen des Volkes sich stützten. Natürlich können diese Veränderungen nicht mit einem Male eingetreten sein; um die alten hergebrachten Vorstellungen durch neue zu verdrängen, dazu bedurfte das Drama einer gewissen Zeit, und man muss deshalb im allgemeinen dem Urteil Roberts beipflichten, dass gleichzeitige Einwirkung des Dramas auf die bildende Kunst nicht anzunehmen ist, d. h. dass die Kunstwerke des fünften Jahrhunderts in der Regel nicht auf der Sagenversion des Dramas, spezieller der Tragödie, sondern noch auf dem Epos oder der Lyrik beruhen. Sicher gilt dies wohl von den Kunstwerken, die auf die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts zurückzuführen sind; zweifelhafter ist es schon, wenn es sich um solche handelt, die in der zweiten Hälfte, besonders mehr gegen das Ende hin, entstanden sind; das athenische Volk zeigt in den letzten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts auf vielen Gebieten eine derartige Leichtlebigkeit und Veränderlichkeit, dass man auch in Bezug auf die Sagenanschauungen einen rascheren Umschwung der Meinungen, und dadurch auch ein schnelleres Eindringen der von der Tragödie geschaffenen Veränderungen in das Volksbewusstsein annehmen kann. — In den Kunstwerken, welche der darauf folgenden Zeit entstammen, ist der Einfluss des Dramas natürlich der durchaus dominierende.

Dass die Skulptur, soweit es sich um das Hervorbringen von ganzen Figuren handelt, bei den Untersuchungen über die Einwirkung der dramatischen Poesie auf die Kunst so gut wie gar keine Rolle spielt, lässt sich leicht begreifen. Bei Einzelfiguren, bei denen der Künstler nur den allgemeinen Begriff, sozusagen nur den Namen der dramatischen Darstellung entlehnt hat, fehlt es uns an Mitteln, um die besonderen Beziehungen nachzuweisen, zumal bei dem trümmerhaften Zustand, in dem die Reste antiker Skulptur bei uns aufzutauchen pflegen. Bei Skulpturwerken, die aus mehreren Figuren zusammengesetzt sind, lässt sich eine solche Nachweisung schon eher möglich denken, allein auch hier fehlt eine sichere Brücke, da die Gesetze, nach denen der

Bildhauer arbeitet, ja ganz andere sind, als die des Dichters; man kann in bestimmten Fällen wohl begreiflich machen, dass der Künstler seine Anregung zur Gruppe dem einen oder anderen Dichterwerk entnommen hat, aber für die Gestaltung muss er dann so sehr seine eigenen Wege gehen, dass an eine genauere Uebereinstimmung in den meisten Fällen nicht zu denken ist. Ich verweise in Bezug hierauf auf das, was unten über die Laokoongruppe ausgeführt ist. Und dazu kommt noch die schlechte Erhaltung, in der diese Rundfiguren meist auf uns gekommen sind. Anders steht es mit dem Relief; insofern hier die Gesetze der malerischen Komposition zum Teil mit wirksam sind, lässt es sich begreifen, dass der Künstler eine Situation zur Darstellung bringen konnte, die eine Zurückführung auf das Drama gestattet. So sind denn auch thatsächlich eine ganze Zahl von Reliefs auf Aschenurnen und Sarkophagen nachgewiesen worden, die unzweifelhaft auf das Drama, speciell die Tragödie zurückgehen. Aber in höherem Masse sind es doch die Werke der Malerei, bei denen mit Erfolg der Einfluss des Dramas nachgewiesen werden kann, also Wandgemälde, Vasenbilder, Mosaiken, Cisten und Spiegel, und naturgemäss fällt unter diesen Kunstwerken mit Bezug auf die Zahl und den Zustand ihrer Erhaltung den Vasenbildern der Löwenanteil zu. Jeder Versuch, die Einwirkung des Dramas in antiken Kunstwerken anzuzeigen, wird demnach mehr oder weniger auf eine Untersuchung von Vasenbildern hinauslaufen.

Wie schon gesagt, hat es den antiken Künstlern ferngelegen, zu den Stücken ihrer Dramatiker Illustrationen zu verfassen; sie geben deshalb mit grosser Freiheit zu Werke, runden die Darstellung ab durch Hinzufügung von Figuren, die dem Drama völlig fehlen, oder die doch wenigstens den gerade dargestellten Scenen ferner stehen, kurz, sie suchen gemäss den Gesetzen ihrer Kunst, die nur das Nebeneinander, nicht das Nacheinander anerkennt, das Ganze möglichst in allen seinen Teilen darzustellen, um nicht den Eindruck einer einzelnen Scene zu geben, sondern die Vorstellung des Ganzen zu erwecken. Will man daher solche offenbar vom Drama beeinflussten Kunstwerke benutzen, um den Anteil zu erkennen, welcher davon der Bühne zukommt, so muss man zunächst sorgfältig zwischen dem zu unterscheiden suchen, was dem Dichter gehört, und dem, was der Künstler aus eigener Machtvollkommenheit hinzugethan hat. Geschieht dies in der richtigen Weise, gelingt es, das Hauptsächliche vom Nebensächlichen zu scheiden,

dann wird oft genug aus dem Bild auch ein Rückschluss auf die ihm zu Grunde liegende Dichtung gestattet sein.

Die Benutzung antiker Kunstwerke zur Rekonstruktion antiker Tragödien und Komödien ist vielfach, besonders von Welcker und O. Jahn, mit mehr oder weniger Erfolg versucht worden. In den meisten Fällen wird freilich einem derartigen Unternehmen immer etwas Zweifelhaftes innewohnen; die Fragmente, die neben den bildlichen Denkmälern vor allem für die Bestimmung des Arguments und die Entwickelung der Handlung wichtig sein sollten, enthalten zum grössten Teile nur allgemeine Sentenzen und sind deshalb für die Rekonstruktion eines Stückes von geringer Bedeutung. Und durch solche Ungewissheit und durch die Widersprüche der verschiedenen Erklärer unter einander kommt es, dass viele es überhaupt für ein vergebliches Bemühen halten, dem Wiederaufbau eines antiken Dramas nachzujagen, weil doch nichts Sicheres dabei herauskomme. Wenn ich es dennoch unternehme, einige nur in Bruchstücken erhaltene Tragödien auf ihr Argument hin zu prüfen und anders, als bisher meist angenommen ist, zu bestimmen und ihrem Gange nachzuspüren, so bin ich mir der Gefahr, der ich mich aussetze, wohl bewusst; ich glaube aber, dass die antiken Denkmäler, von denen ausgehend ich zu meinen abweichenden Ansichten gekommen bin, eine zu deutliche Sprache reden, als dass sie in den Hauptsachen wenigstens missverstanden werden könnten. In Nebenpunkten wird ja freilich mancher nicht mit mir übereinstimmen, weil, je mehr in Einzelheiten eingegangen wird, dem subjektiven Belieben um so mehr Spielraum eingeräumt werden muss. Doch bin ich völlig zufrieden, wenn meine Meinung in den Hauptpunkten als richtig anerkannt wird.

Die Denkmäler, die mit dem Theater in Beziehungen stehen, können passend in zwei Klassen zerlegt werden, solche, die sich geradezu an Theatervorstellungen anschliessen, also eine Theateraufführung nachahmen wollen, und solche, die sich begnügen, eine vom dramatischen Dichter geschaffene Situation ohne weiteren Hinweis auf das Theater selbst nachzubilden. Die erste Klasse, die sich meist mit Scenen beschäftigt, welche dem Satyrspiel oder der Komödie entnommen sind, kommen natürlich in erster Linie in Betracht, sobald es sich um scenische Untersuchungen, um Fragen nach dem Kostüm und dergl. handelt; diese sollen uns hier nicht beschäftigen. Aber auch die zweite Klasse trägt vielfach Spuren an sich, dass sie dem

Kreise des Theaters entnommen sind, namentlich im Kostüm der einzelnen Figuren, wie Bethe im Jahrb. d. Inst. XI, S. 292 ausgeführt hat. Ja dass sie auch für den Theaterapparat, ja selbst für die grosse Theaterfrage, die nach Dörpfelds Untersuchungen immer noch nicht zur Ruhe kommen kann, nicht ohne Bedeutung sind, darüber soll zunächst gehandelt werden.

Die Bühne.

Im Museum zu Bari befindet sich eine auf den Andromedamythus bezügliche aus Apulien stammende Vase, deren Bild ich hier unter Fig. 1 geben kann. Andromeda sitzt, reich bekleidet, mit Halskette und Diadem geschmückt, auf einem Stuhl, an dessen Rücklehne ihre Arme gefesselt sind; ihr Blick ist nach rechts gerichtet, nach Perseus hin, der mit erhobener Harpe in eiligem Laufe oder Fluge herbei-



Fig. 1. Vasenbild des Museums in Bari.

kommt. Seine Eile hat der Maler durch die nach hinten flatternde Chlamys und dadurch dass er ihn zwei Gefässe, eine Schüssel und eine Hydria, umwerfen lässt, für den Betrachter deutlich bezeichnet. Zu beiden Seiten der Andromeda sind die für die Hadesbraut gewöhnlichen Mitgaben, Cisten und Körbe, aufgestellt und über ihr ein Spiegel und zwei Bälle aufgehängt. Links von Andromeda steht noch eine

Dienerin, nach rechts gewandt, mit einem viereckigen Korbe in der r. und einem Fächer in der l. Hand. Die Darstellung ist so weit ganz klar, bis auf den Stuhl, auf dem Andromeda sitzt und an dessen Rücklehne sie gefesselt ist. Kann man annehmen, dass ein Maler aus seiner eigenen Phantasie darauf verfallen ist, das dem Tode geweihte Mädchen auf einem Stuhle sitzend und an einen Stuhl angebunden darzustellen? Ich glaube, einer solchen Voraussetzung fehlt jeder Boden. Sondern der Vasenmaler konnte etwas derartiges nur nachbilden, wenn er es vor Augen gesehen hatte, das heisst natürlich mit anderen Worten, wenn es auf der Bühne vor ihm so dargestellt war. Eine solche in das Komische gezogene Darstellung würde nun von vorn herein auf eine Komödie oder die Parodie einer Tragödie schliessen lassen; danach sieht aber das Ganze nicht aus (die umgeworfenen Gefässe gehören ja nur zur Sprache des Malers), und so muss man sich die Frage vorlegen, ob nicht, sehr natürlich gegen die Absichten des Dichters, in irgend einem, sagen wir, Provinztheater ein derartiger „Ersatz", ein Stuhl für die ursprünglich nötigen Felsen, verwendet werden konnte. Ich glaube, man wird die Frage bejahen müssen.

Wenn man bedenkt, was für Absonderlichkeiten auf kleineren Bühnen heutzutage gewagt werden, um Ersatz für kostspieligere nur auf grösseren Theatern vorhandene Requisiten zu schaffen, dann wird man geneigt sein, das hier angenommene Quidproquo auch dem Altertum zuzutrauen, obgleich im allgemeinen ja zugegeben werden muss, dass vermöge der damals herrschenden Theaterleidenschaft und der anerkannten Opferwilligkeit der Bürger im Altertum auch in kleinen Städten für das Theater und alles mit ihm in Bezug Stehende oft vollkommener, als wie es heute in grossen Städten geschieht, gesorgt war. Aber ob man nun das vorliegende Vasenbild mit der Aufführung einer Tragödie oder einer zum Komischen gewendeten Parodie in Verbindung setzen will, das Eine muss zugegeben werden, dass die hier vertretene Art und Weise nicht einer freien Erfindung des Künstlers verdankt wird, sondern auf einer wirklichen Theateraufführung beruht.

Aber dasselbe gilt von einem Vasenbild des Britischen Museums (Catal. of the Greek and Etruscan Vases in the Brit. Mus. Vol. IV, pl. 7, F. 185), hier unter No. 2 wiederholt. Hier ist Andromeda, die festlich gekleidet ist und auf dem Haupte einen Kopfschmuck, den Schmuck der Braut, trägt, an zwei ionische Säulen gefesselt, die aus Akanthosranken emporwachsen; ihr Blick ist n. l. gerichtet, von wo

ein Mädchen, die einen Krug auf dem Kopfe trägt, zu ihr herankommt; rechts steht Perseus, mit der Harpe in der r. und einem Speer in der l. H., Flügeln an den Füssen und der Hadeskappe auf dem Haupte, n. r. gewandt, im Gespräch mit Kepheus, der mit gezackter Tiara auf dem Kopfe und mit dem Skeptron in der r. H. auf einem wie es scheint doppelt zusammengefalteten Ruhekissen dasitzt; unter ihm sind der Korb und die Ciste, die gewöhnlichen Brautmitgaben, sichtbar. Wie kommen die Säulen in die Einsamkeit, an den Strand und die



Fig. 2. Vasenbild des Brit. Mus. Cat. of the Gr. and Etr. vas. IV T. 7.

Klippen des Meeres, in denen wir uns Andromeda gefesselt, in Erwartung des Seeungeheuers, denken müssen? Auch hier kann, wenn wir nach dem Grunde fragen, welcher den Vasenmaler zu einer solchen Darstellung bewogen hat, die Antwort nur lauten, dass er die Scene, um die es sich handelt, wohl in dieser Weise dargestellt gesehen haben muss. Sollte man auf der Bühne nun Säulen errichtet haben, um daran die Andromeda anschmieden zu lassen? Das ist doch kaum wahrscheinlich, da hätte man doch bequemer und billiger mehr dem Zweck entsprechende Vorkehrungen treffen können. Wenn man sich dagegen erinnert, dass das Proskenion, wie es Dörpfeld in seinem

Buche über das Theater S. 379 annimmt, vorn mit Säulen geschmückt war, zwischen denen bewegliche und herausnehmbare Pinakes angebracht waren, dann wird man begreifen, dass der Veranstalter des Spieles bei der Aufführung der Andromeda (ich meine das des Euripides, aber das bleibt sich hier für die Sache gleichgiltig) die vorhandenen Säulen benutzte, nm daran die Tochter des Kepheus fesseln zu lassen.

Es gab aber auch eine Zeit, wo die Theater noch nicht mit festgebauten Proskenien versehen waren, sondern wo das Proskenion jedesmal erst vor Beginn der Aufführungen aufgeschlagen wurde. Vor allem kommt hier das Theater in Pergamon in Betracht, wo noch heute die Löcher vorhanden sind, in welche bei Gelegenheit der Vorstellungen die Pfosten eingelassen wurden, die für das Proskenion notwendig waren. Auch hierfür bieten meines Erachtens die Vasenbilder einen Beweis.

Es giebt eine Reihe von Vasen, über die später gesprochen werden wird, in denen Andromeda an zwei Baumstämme oder Pfähle angebunden wird (Mon. d. Inst. IX, T. 38). Trendelenburg (Ann. d. Inst. 1872, S. 168) hat zwar versucht, dies zu rechtfertigen, indem er darauf aufmerksam macht, dass in der Parodie bei Aristophanes Θεσμοφ. 931 Mnesilochos ἐν τῇ σανίδι angebunden wird. Aber in diesem Augenblick denkt Mnesilochos noch nicht daran, die Andromeda zu kopieren, d. h. er wird als Mnesilochos, nicht als Andromeda auf das Brett gebunden, und wie weit ein Brett von zwei Bäumen oder Pfählen verschieden ist, das leuchtet ja ohne weiteres ein, wird aber noch ausdrücklich durch Aristophanes selbst hewiesen, der durch den Skythen dem Euripides den Rat erteilen lässt v. 1124 τὴ σανίδο τρήσας ἐξόπιστο πρώκτισον Aber der Vorschlag hat Beifall gefunden; das, was Trendelenburg als Versuch bietet, die Bäume zu rechtfertigen, ist für spätere schon Gesetz geworden. So sagt Watzinger de vasculis pictis Tarentinis S. 42 von dem Berliner Krater, von dem später zn reden ist, „Ein genauer Anschluss an das Bild der Aufführung ist nicht erstreht; an die Stelle der Pfähle, an die, wie die Parodie des Aristophanes deutlich zeigt, Andromeda gefesselt war, ist ein hügeliger Hintergrund getreten, vor dem Andromeda mit ausgebreiteten Armen steht.“ Das ist natürlich falsch, es kann von vorn herein nicht fraglich sein, dass Andromeda, wie es auf dem Berliner Krater dargestellt ist (siehe w. u.), an Felsen befestigt war, und wenn auf anderen Vasenbildern dafür

Bäume eingesetzt sind, so ist das nur eine Abänderung, die auf scenische Verhältnisse des Theaters, auf die Proskeniondekoration zurückgeht. Die Säulen des feststehenden Proskenion konnten, wo Säulen nicht angebracht waren, leicht durch Bäume markiert werden, und wo das Proskenion noch nicht aus Stein erbaut war, da konnten Bäume oder Pfähle leicht in den vorgesehenen Löchern errichtet werden. Dafür liefert das Vasenbild des Brit. Mus. (Archaeol. XXXVI, T. 6) einen



Fig. 3. Vasenbild des Brit. Mus. Archaeol. XXXVI, T. 6. Cat. III, E 169.

deutlichen Beweis (Fig. 3). Hier wird Andromeda, zum Anschliessen bereit, von zwei Sklaven gehalten, links bringen Diener einen Sessel und verschiedene zur Mitgabe für die Hadesbraut bestimmte Gerätschaften herbei, am rechten Rande sitzt der bekümmerte Kepheus, und Perseus, mit zwei Speeren in der l. H., kommt herbei, indem er wie trauernd die r. H. an das Haupt legt. Zwischen dieser Gruppe und der Mittelscene sind drei Äthiopier beschäftigt, die zwei zur Fesselung bestimmten Pfähle in den Boden zu rammen; der eine höhlt mit der Hand die Vertiefung aus, in welche der Pfahl hineingestossen werden

soll, während ein zweiter den Pfahl erhebt, um ihn mit aller Macht einzurammen. Ich hoffe, weiterhin zeigen zu können, dass uns hier ein Bild vom Prolog der Euripideischen Andromeda gegeben ist, aber für den Augenblick genügt es zu erkennen, dass kein Maler auf den Gedanken verfallen konnte, eine derartige Scene zu erdichten, wenn ihm nicht thatsächliche Vorkommnisse auf der Bühne den Weg gezeigt hätten.

Die Säulen des Proskenion durch Bäume maskiert zeigt meines Erachtens die bekannte Dolonvase (im Brit. Mus. Cat. IV, F. 157, hier



Fig. 4. Vasenbild d. Brit. Mus. Cat. IV, F. 157. Nach Overbeck G. h. B., T. 17,4.

unter No. 4 wiederholt nach Overbeck her. Bildw., T. 17,4). Die vier Bäume sind in so regelmässigen Abständen angebracht und so schematisch dargestellt, dass man an Theaterdekorationen ohne weiteres erinnert wird. Dazu kommt, dass die Bäume in dem Mythus nicht begründet sind; die Flucht des Dolon vor Diomedes und Odysseus und seine Verfolgung erfordert durchaus das freie Feld, so dass der Maler nicht aus der Dichtung die Bäume entnehmen konnte (die eine Tamariske, auf der Odysseus nachher die Beute verbirgt, Il. X 466, kann doch nicht als Gegenbeweis dienen). Dagegen konnte bei der Herrichtung des Theaters für diese Scene der antike Maschinenmeister oder Regisseur wohl darauf verfallen, an Stelle der hier unpassenden Säulen des Proskenion zur Ausschmückung Bäume zu verwenden, und

durch die scenische Darstellung angeregt konnte auch der Maler sie nachbilden. Dass die Dolonscene, so wie sie hier dargestellt ist, dem Theater entstammt (es braucht nicht gerade eine Tragödie gewesen zu sein), das zeigt schon der Tanzschritt, in dem alle drei Personen dargestellt sind.

Aber auch von einem voll dekorierten Proskenion sind uns, wenn mich nicht alles täuscht, Nachbildungen in Vasenbildern erhalten geblieben. Vor allem, meine ich, auf der Vase des Assteas, welche den

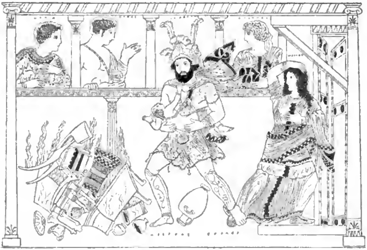


Fig. 5. Vase des Assteas in Madrid. Nach Mon. d. Inst. VIII, T. 10.

Wahnsinn des Herakles darstellt (Fig. 5, nach Mon. d. Inst. VIII, T. 10). Hier sehen wir den Hintergrund durch sechs in regelmässigen Abständen stehende Säulen gebildet, die das Dach tragen; die zwei äussersten, welche dem ionischen Stil angehören, ragen etwas höher empor, um gleichsam den Abschluss nach der Seite hin zu bilden; die vier inneren, in dorischem Stil gehalten, werden in ihrem unteren Teil bis auf zwei Drittel ihrer Höhe von einer Wand verdeckt, an der noch eine dorische Säule angebracht ist; rechts ist eine Thür mit Vorbau, also eine Hausthür, angebracht. Wie vortrefflich sich diese Dekoration an

das von Dörpfeld festgestellte Proskenion anschliesst, leuchtet ohne weiteres ein; wenn die 3 bis 4 m hohen Säulen des Proskenion bis zwei Drittel ihrer Höhe durch eine Wand verdeckt wurden, dann entstanden gleichsam zwei Etagen, deren obere für das Erscheinen der hier dargestellten Personen (Megara, Iolaos, Mania) wohl geeignet war; natürlich brauchen diese drei nicht mit einem Male zu erscheinen; ausserdem deutet die Thür rechts mit der zu ihr führenden Stufe noch auf das rechte Proskenion hin. Nun hat v. Wilamowitz allerdings jede Beziehung zwischen diesem Vasenbild und der Tragödie geleugnet (Euripides' Herakles, erklärt von U. v. Wilamowitz-Moellendorff, zweite Bearb. I, S. 85). Soweit Euripides in Frage kommt, sicher mit Recht, denn dass das Bild des Assteas mit dem Herakles des Euripides nichts zu thun hat, liegt klar auf der Hand, aber warum „kein Gedanke an eine nacheuripideische Tragödie“ sein soll, ist mir nicht recht verständlich. Der Raum, in dem das Feuer angezündet ist, kann nicht als das Peristyl bezeichnet werden, denn ein Peristyl mit doppelter Säulenstellung wäre ja ein Unicum, und die Thür rechts ist offenbar eine Hausthür, die also von der Strasse aus in das Haus hineinführt, daher der Vorbau, der nur seitwärts gebildet ist, weil der Maler daran verzweifelte, ihn nach vorn gerichtet perspektivisch darstellen zu können; dazu kommt noch die abenteuerliche Tracht des Herakles, die am besten aus dem Theater erklärt wird. Wollte ein Maler „die Geschichte wiedergeben, wie sie allgemein in Italien verbreitet war“, dann muss man sich billigerweise über seine Erfindungskraft wundern. Anders ist es, wenn er das auf der Bühne Gesehene in seinen Vasenbildern nachbildete. Der Theaterregisseur ging von den vorhandenen Säulen des Proskenion aus, die das Dach trugen; dadurch dass er die Pinakes beseitigte und vor den unteren Teil der Säulen eine Wand stellte und das rechte Paraskenion zu einer Hausthür umgestaltete, gewann er mit leichten Mitteln einen für seine Zwecke geeigneten Hintergrund aus zwei Stockwerken, der an das Innere des Hauses erinnerte, zugleich aber doch ein Agieren vor allem Volke gestattete. Ich scheue auch nicht vor dem Feuer zurück, d. h. ich glaube, dass vor den Augen des Publikums ein derartiger Brand aus leicht entzündlichen Gegenständen, Körben u. dergl. auf der Bühne wohl vorgeführt werden konnte. Wenn selbst Euripides, wie wir unten sehen werden, vor solchen Mitteln, die Schaulust zu befriedigen, nicht zurückscheut, warum sollen seine Nachfolger nicht zu ähnlichen Mitteln

gegriffen haben, um ihrer Zeit genug zu thun und womöglich Euripides zu überbieten?

Auch das Vasenbild des Louvre (Ann. d. Inst. 1848 T. d'ag. L. Élite céram. III T. 71 u. a.), das so mancherlei Erklärungen sich hat gefallen lassen müssen (Orestes und Pylades in Tauris u. s. w.), das aber wegen der Übereinstimmung mit dem anderen, gleichfalls im Louvre befindlichen, in der Arch. Zeit. 1848 T. 17,2 u. a. veröffentlichten Vasenbild auf den Raub des Palladion durch Odysseus und Diomedes bezogen werden muss, kann hier angeführt werden, um den Einfluss des Theaters auf die Vasenmalerei nachzuweisen. Hier haben wir die ganze Bühne mit den beiden Paraskenien. Den Hintergrund nimmt die Langseite eines Tempels oder anderen Gebäudes ein, dessen niedriges Dach eigentlich von Säulen getragen sein müsste; diese hat der Vasenmaler nicht nachgebildet; rechts und links springt ein Vorbau vor, der sich breit mit Flügelthüren öffnet; aus der einen Thür tritt Helena, aus der anderen ein troischer Bogenschütze, dessen Gestalt an die Stelle der Athena auf dem anderen Bilde des Louvre (Arch. Zeit. 1848 T. 17,2) getreten zu sein scheint. Hätte der Maler die Säulen an der Langseite des Gebäudes noch angedeutet, so wäre ein Zweifel an der Beziehung des Vasenbildes zur Bühne gar nicht möglich, aber auch ohne diese ist die Übereinstimmung zwischen dem Hintergrunde und den beiden Vorbauten mit dem Proskenion und den Paraskenien so gross, dass ich nicht Bedenken trage anzunehmen, dass das Vasenbild auf Grund eines scenischen Vorganges erwachsen ist, und dass der Maler seine Dekoration direkt von der Bühnenaufführung entnommen hat. Natürlich bleibt es sich gleich, ob das der Vasenmaler selbst gethan hat, oder ob er eine Vorlage benutzt hat; im letzteren Falle würde es eben der Maler der Vorlage sein, der aus dem Theater schöpft.

Dass durch diese auf den Vasen uns entgegentretenden „Erinnerungen“ an das Theater nun jedem Einwand gegen Dörpfelds Theorie die Spitze abgebrochen sei, das glaube ich nicht, aber immerhin scheint es doch auffällig und bemerkenswert, dass eine unbefangene Würdigung einiger Vasenbilder (und es könnten sicherlich noch viel mehr angeführt werden, als ich hier besprochen habe) Voraussetzungen erkennen lässt, die mit den Lehren Dörpfelds nicht nur sich vorzüglich vertragen, sondern sogar auf andere Weise gar nicht recht verstanden

werden können. Ich glaube, dass diese Resultate deshalb bei den Bühnenuntersuchungen als nicht unwichtig mit in Rechnung gestellt werden müssen.

Nachdem diese Wechselbeziehungen zwischen dem Theater und den Kunstwerken, speciell den Vasenbildern, festgestellt sind, können wir dazu übergehen, zu untersuchen, was sich für einzelne Dramen aus der Betrachtung der Kunstwerke ergiebt.

Sophokles.

1. Ἑλένης ἀπαίτησις.

In der Bibliothek des Vatikans, auf Armarium CCXCIV, steht eine Vase, deren Bild schon bei Passeri pict. vas. etr. I T. 13 und bei d'Hancarville antiqu. étr. III T. 48 veröffentlicht ist; wie in den meisten Fällen sind diese Abbildungen aber so wenig zuverlässig, dass ich mit der unter Fig. 6 veröffentlichten zuverlässigen Ahbildung, die ich der gütigen Vermittelung von Prof. E. Petersen verdanke, den Mitforschern fast etwas Neues bieten zu können glauhe. Am Strand des Meeres, der durch Steine bezeichnet ist, erheht sich von Säulen getragen und durch Stierschädel geschmückt ein Heiligtum, innerhalh dessen auf einer Säule ein wohl männliches Götterbild steht, das heide Unterarme in fast gleicher Haltung vorstreckt; die rechte Hand scheint einen Stab oder Bogen zu halten. Rechts von der Säule stehen zwei Männer in eifrigem Gespräch mit einander; der eine, ein Greis, hat das Himation über das Haupt gezogen, er hat den linken Fuss hinter den rechten geschlagen und stützt sich, etwas nach vorn geneigt, auf einen Stah; mit den Bewegungen der r. Hand scheint er seine Rede zu begleiten. Ihm gegenüher steht ein härtiger Mann mit Pilos, in Chiton und Chlamys gekleidet, der mit der l. Hand eine Lanze hoch gefasst hält, während er die r. H. an den Mund führt. Über ihnen ist ein Schild aufgehängt. Links von der Säule sitzt, es ist unklar ob auf einem Altar oder einem Sessel, eine reich gekleidete Frau mit ühergeschlagenen Füssen; sie trägt anf dem Haupte eine breite Binde, von der ein Schleier über den Rücken hinahhängt; mit ihrem linken Ellenhogen stützt sie sich auf die Lehne des Stuhles oder was immer das ist, worauf sie sitzt. Ihr Gesicht ist etwas nach rechts gewandt, indem sie offenbar mit grosser Aufmerksamkeit dem Gespräche der

beiden Männer lauscht. Neben ihr steht eine zweite Frau, die ihren linken Arm, wie es scheint, auf die Schulter der sitzenden legt, rechts davon, auf einem oben mit einem Kymation geschmückten Altar sitzt eine dritte Frau, die mit beiden Händen einen ringsum mit Behang versehenen Sonnenschirm emporhält. Dass die erste Frau die Hauptperson unter den drei Frauen ist, dass ihrem Schutze der Sonnenschirm gilt, wenn er auch nicht über sie gehalten wird, leuchtet aus dem Zusammenhang ohne weiteres ein; man könnte sagen, sie ist die Herrin, nnd die beiden andern sind ihre Genossinnen nnd Dienerinnen.

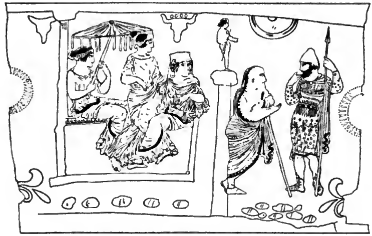


Fig. 6. Rückforderung der Helena, Vasenbild der Bibl. d. Vat.

Für die Deutung des Vasenbildes haben wir von der männlichen Figur rechts auszugehen, sie ist durch den Pilos wohl unzweifelhaft als Odysseus bezeichnet. Wenn nun Odysseus mit einem Greise am Strand des Meeres bei einem Heiligtum, das man nach der Statuette des Gottes als Heiligtum des thymbräischen Apollo bezeichnen möchte, in ein Gespräch verwickeit ist, wen haben wir in dem Greise dann zu sehen, wenn nicht Antenor, bei dem Odysseus samt Meneiaos freundliche Aufnahme fand, als er von den Griechen abgesandt war, um Helena zurückzufordern? (vgl. Schol. A Il. Γ 206 πρὸ τοῦ στρατεῦσαι τοὺς Ἕλληνας εἰς Τροίαν ἦλθον πρέσβεις Ὀδυσσεὺς καὶ Μενέλαος ἀπαιτοῦντες Ἑλένην,

ἐν οἷς τῶν ἄλλων αὐτοὺς μεθ' ὕβρεως διωξάντων μόνος Ἀντήνωρ ξενίζει φιλοφρόνως). Um so sicherer werden wir den Greis als Antenor bezeichnen und das Vasenbild auf die Zurückforderung der Helena beziehen, als die königliche Frau, die aus dem Verborgenen heraus (das scheint die Abschliessung des Raumes zu bedeuten, in dem die Franen dargestellt sind) den Verhandlungen aufmerksam folgt, ohne weiteres an Helena mit ihren beiden Dienerinnen erinnert (Hom. Γ 143 οὐκ οἴη, ἅμα τῇγε καὶ ἀμφίπολοι δύ' ἕποντο; der Sonnenschirm fehlt auch auf dem Relief von Gjölbaschi nicht, vgl. Benndorf das Heroon von Gjölbaschi T. 12). Allerdings würde man den Menelaos einerseits, den Priamos und andere Troer andererseits noch erwarten können, aber einmal handelt es sich hier nicht, wenn ich richtig den Strand und das thymbräische Heiligtum erkannt habe, um die in der Ilias Γ 205 geschilderten in der Stadt Troja selbst vorauszusetzenden Verhandlungen, sondern um Vorbesprechungen, die am Strand des Meeres gleich nach der Ankunft des Odysseus erfolgen, so dass also die Personen des Priamos und der anderen Troer in Wegfall kommen können, andererseits könnte ein Vasenmaler auch den Odysseus als Hauptvertreter der Gesandtschaft dem einen Antenor gegenüber gestellt haben mit Weglassung des Menelaos. Ebenso gut kann aber auch vom Vasenmaler eine Verkürzung einer einst reicheren Komposition beliebt worden sein.

Besonders die Tracht des Odysseus erinnert an die Tragödie, und auch die anderen Figuren widersprechen nicht der Annahme, dass es sich um ein auf die Tragödie zurückzuführendes Gemälde handelt.

Die Zurückforderung der Helena ist, wenn man den nur von Suidas genannten Timesitheos übergehen darf, von Sophokles unter dem Titel Ἑλένης ἀπαίτησις behandelt worden; vielleicht ist mit ihr das im Argumentum des Aias angeführte Stück Ἑλένης ἁρπαγή identisch, insofern man annehmen darf, dass das Wort ἁρπαγή einem durch die Komödie des Alexis verursachten Irrtum entstammt, vgl. Nanck Fr. tr. S. 171. Trotzdem nur drei oder vier Fragmente erhalten sind, lässt sich doch erkennen, dass Sophokles vom Epos in manchen Punkten abweicht. Aus den Worten des Antenor Γ 204 ὦ γύναι, ἦ μάλα τοῦτο ἔπος νημερτὲς ἔειπες, ἤδη γὰρ καὶ δεῦρό ποτ' ἤλυθε δῖος Ὀδυσσεὺς σεῦ ἕνεκ' ἀγγελίης σὺν ἀρηϊφίλῳ Μενελάῳ lässt sich schliessen, dass Helena nichts von der Botschaft der Griechen weiss, dass sie also mit Paris noch gar nicht in Troja angelangt war, sondern mit ihm in Sidon und anderen

Orten herumirrte, als die griechische Gesandtschaft in Troja anlangte, und hierzu stimmt das schol. A. zu Γ 206 πρὸ τοῦ στρατεῦσαι τοὺς Ἕλληνας εἰς Τροίαν ἦλθον πρέσβεις. Bei Sophokles dagegen ist, übereinstimmend zu den späteren Scholien (ὅτε γὰρ ἐκ Τενέδου ἐπρεσβεύοντο οἱ περὶ Μενέλαον, τότε Ἀντήνωρ ὁ Ἰκετάονος ὑπεδέξατο αὐτούς) die Gesandtschaft in die spätere Zeit unmittelbar vor der Landung der Griechen in Troja, also in eine Zeit, wo Helena schon längst in Troja angelangt war, verlegt, wie Fr. 178 καὶ γὰρ χαρακτὴρ αὐτὸς ἐν γλώσσῃ τί με παρηγορεῖ Λάκωνος ὀσμᾶσθαι λόγου beweist, denn diese Worte können doch kaum etwas Anderes bedeuten, als dass Helena oder eine ihrer Dienerinnen aus der Entfernung die Rede des Menelaos hört und aus den Eigentümlichkeiten der Aussprache u. s. w. den Lakonier errät. Dass Helena bei der Rückforderung in Troja gegenwärtig ist, lässt auch Fr. 179 erschliessen, denn obgleich es bis jetzt noch nicht gelungen ist, diesen Versen eine allgemein befriedigende Form zu geben: dass sie sich auf Helena beziehen, leuchtet ohne weiteres ein. Mit dieser durch die Fragmente geforderten Situation stimmt nun das Vasenbild völlig überein, wir sehen, wie Odysseus (und Menelaos, müssen wir wohl aus dem vorauszusetzenden vollständigeren Gemälde erschliessen) von Antenor freundlich aufgenommen werden, und wie Helena im Tempel des thymbräischen Apollo den Verhandlungen unbemerkt eifrig folgt, um dann ihrerseits einzugreifen, soweit sie es für nötig hält, und wir können deshalb auch kaum umhin, das Bild der in der vatikanischen Bibliothek ausgestellten Vase mit der Tragödie des Sophokles in Verbindung zu setzen. Dass es nicht möglich ist, einen sicheren Platz für Fr. 181 zu finden (λέγει δ' αὐτὸ Σοφοκλῆς ἐν Ἑλένης ἀπαιτήσει, ὡς — Calchanti vati — εἱμαρμένον εἴη ἀποθανεῖν, ὅταν κρείττονι ἑαυτοῦ μάντει περιτύχῃ), darf hierbei nicht stören, weil diese Schwierigkeit unter allen Umständen bestehen bleiben würde. Es lässt sich wohl denken, dass an irgend einer Stelle eine Prophezeiung für die Zukunft eingefügt war. — Die Rückseite der Vase ist von einer bacchischen Scene in Anspruch genommen.

2. Laokoon.

In den Mon. ant. pubbl. per cura della R. Accademia dei Lincei vol. IX tav. XV ist ein Vasenbild veröffentlicht, das zum ersten Male sicher den Laokoonmythus zeigt. Der Herausgeber, Michele Jatta, erzählt, dass er nahe bei Bari, in Ceglie del Campo, im August 1898 bei Einrichtung eines Weinberges auf eine wohl schon in antiker Zeit zerstörte Grabanlage stiess; neben dem Grabe in dem Erdreich zerstreut fanden sich fünf Vasenscherben, die zusammengesetzt ein jetzt in der Sammlung Jatta in Ruvo befindliches Vasenbruchstück ergaben, dessen Zeichnung unter No. 7 nach der Tafel der Monumenti hier wiederholt



Fig. 7. Laokoon, Vasenbild der Samml. Jatta zu Ruvo. Mon. ant. IX, T. 15.

ist. In einem durch einen Dreifuss bezeichneten Heiligtum (die Füsse des Dreifusses sind durch Querstangen verbunden, die auf dem Original durch schwarze in Relief aufgesetzte Linien ausgedrückt sind; deshalb haben sie bei der farbigen Abbildung nicht wiedergegeben werden können) steht auf einer niedrigen Basis eine unzweifelhaft als Statue charakterisierte Jünglingsfigur, die in den vorgestreckten Händen rechts eine Schale und links einen Bogen hält; um sie winden sich zwei durch ihre Zeichnung deutlich auseinandergehaltene Schlangen; während

die eine sich hoch über das Haupt des Jünglings emporbäumt (die obere Windung mit dem Kopfe fehlt), ist die andere, die sich nur um die Beine gewunden hat, damit beschäftigt, einen einer jugendlichen Figur angehörenden rechten Arm zu verschlingen; vor ihr am Boden liegen zwei Beine, ein rechtes, das mit einer Spange um den Knöchel verziert ist, und ein linkes, das ohne Schmuck gelassen ist. Rechts vom Dreifuss eilt eine Frau herbei, die mit Halskette geschmückt und mit einem Chiton und einem um die Hüften gegürteten Himation bekleidet ist; sie eilt weit ausschreitend nach links; in den erhobenen Händen, deren oberer Teil fehlt, schwang sie ohne Zweifel eine Waffe, z. B. ein Beil, das sie mit beiden Händen gefasst hatte, um die obere Schlange, nach der ihr Blick gerichtet ist, zu töten. Links von der Statue steht Apollo, als solcher durch den langen Lorbeerzweig, den er mit der rechten Hand aufstützt, deutlich gekennzeichnet; er ist nackt, bis auf eine Chlamys, die vom rechten Arm herabhängt, und deren anderes Ende er mit der linken Hand unten gefasst hält; er schreitet mit dem linken Bein nach rechts hin aus, der Statue zu, sein Haupt ist nach der r. Schulter hin gesenkt, er macht ganz den Eindruck eines Trauernden, unter der Schwere der sich abspielenden Ereignisse fast Zusammenbrechenden. Hinter ihm steht Artemis, nur zum Teil erhalten; sie ist mit einem Chiton und, wie es scheint, mit einem Tierfell bekleidet, das unter der Brust gegürtet ist; in den Haaren trägt sie ein Diadem und hält in der herabhängenden linken Hand einen Bogen; ihr Gesicht ist aufmerksam dem rechts sich abspielenden schrecklichen Ereignis zugewandt.

Das Gefäss hatte, nach M. Jattas Berechnungen, ursprünglich einen Umfang von ungefähr 0,96 m. Da die erhaltene Darstellung nur 0,19 davon einnimmt, so leuchtet es ein, dass nach beiden Seiten hin noch genügend Raum bleibt, um etwaige Figuren zu ergänzen, falls sich dies als notwendig herausstellt.

Dass die Darstellung sich auf den Laokoonmythus bezieht, kann nicht fraglich erscheinen; da jede Deutung auf den Opheltesmythus, bei dem ein ähnliches Vorkommen von Schlangen gedacht werden könnte, ebenso wie der Medeamythus ausgeschlossen ist, bleibt eben nur der Laokoonmythus übrig, und zu diesem passt alles. Das hat der Herausgeber auch richtig gesehen und so weit die Darstellung durchaus sachgemäss erklärt, er irrt nur in dem einen Punkt, dass er

die Jünglingsfigur mit der Schale und dem Bogen für den zweiten Sohn des Laokoon hält, dem jetzt das Verderhen droht, nachdem der eine schon der Gefrässigkeit der Schlangen zum Opfer gefallen ist. Und dahei hat er das Statuenhafte in der Figur des sogenanten zweiten Laokoonsohnes wohl hemerkt, er wundert sich über die unbewegliche Haltung des Jünglings, der dem Angriff der heiden Schlangen keinen Widerstand entgegensetzt, ja nicht einmal die Gegenstände fallen lässt, die er in den Händen hält. M. Jatta würde wohl auch diese Figur richtig erkannt hahen, wenn er nicht geglaubt hätte, durchaus den zweiten Sohn des Laokoon finden zu müssen. Dass ein zweiter da war, kann wegen der Zahl der Schlangen nicht fraglich sein, denn um einen zu vertilgen, war nur eine Schlange nötig. Es kann nicht zweifelhaft sein, dass der zweite Sohn von der um die Statue des Apollo sich nach oben ringelnden Schlange gepackt war; jetzt versteht man auch, warum die Frau, die Mutter der Knaben, ihren Blick und die in ihren Händen vorauszusetzende Waffe gegen die obere Schlange richtet; während die untere schon ihr Werk gethan hat, so dass gegen sie höchstens noch die Rache etwas ausrichten kann, ist bei der oheren, die den ganzen Körper des Knahen gepackt hält, noch die Rettung des Knaben zu versuchen, darum richtet sich der Angriff der Mutter gegen die letztere.

M. Jatta hält den Gegenstand, den die Statuette in der linken Hand hält, nicht für einen Bogen, sondern *per un oggetto che non si può designare, perchè non completo, ma che certamente si riferisce all' azione rituale nella quale è stato improvvisamente assalito dai serpenti. Oltre ad un mestolo, si potrebbe pensare ad una fiaccola o tizzone o ad uno spiedo per sacrificio.* (Mon. ant. pubhl. per cura dei Linc. IX, 1899 T. 15.) Dabei mag der Gedanke, dass es sich um den zweiten Laokoonsohn handelt, wohl mit eingewirkt hahen; nach der Zeichnung, die ohne weiteres den Eindruck grosser Treue und Zuverlässigkeit macht, kann man gar nicht daran zweifeln, dass es sich um einen Bogen handelt, von derselhen Art wie ihn Artemis in der linken Hand hält. Ein Blick auf ein anderes Vasenhild, das die Apollostatue in gleicher Haltung, ja mit denselhen Attributen darstellt, nur dass an Stelle des Bogens ihm in die linke Hand ein Zweig gegeben ist (Mon. dell' Inst. X T. 54), wird jedem Unbefangenen die Überzeugung beibringen, dass es sich



Fig. 8.

hier nur um die Statue des Apollo, ja man kann weiter sagen, des Apollo Thymbraios handeln kann.*)

Dass hinter der Mutter, die zur Rettung ihrer Söhne, oder wenigstens eines Sohnes, herbeieilt, noch die Figur des Vaters angebracht war, ist nicht sicher, aber doch wahrscheinlich. Dass Raum dafür vorhanden ist, geht aus dem oben über den Umfang der Vase Gesagten hervor; sobald man die von den Schlangen umwundene Statue und den Dreifuss als natürlichen Mittelpunkt der Scene auffasst, dann verlangt sogar die Symmetrie die Hinzufügung einer Person, also des Vaters, auf der rechten Seite. Dass dem Vater voraus die Mutter zum Schutze ihrer Kinder herbeieilt, ist eine vortreffliche Erfindung und ein Beweis für die vorzügliche Bedeutung der Quelle, auf die das Vasenbild zurückgeht.

Also der Tod der beiden Laokoonsöhne ist sicher hier dargestellt, im Heiligtum des thymbräischen Apollo werden sie von den zwei Schlangen ergriffen und aufgefressen; nachdem sie ihr Werk gethan, ziehen sich die beiden Unholde zur Tempelstatue zurück, umringeln diese und werden dort von der Mutter der Getöteten bedroht; hinter dieser eilte vielleicht noch der Vater mit einer Waffe herbei; auf der andern Seite sind Apollo, der offenbar Schmerz über das Vorkommnis empfindet, sich aber ausser stande sieht, helfend einzuschreiten, und seine Schwester Artemis sichtbar.

Und welcher Quelle folgte der Vasenmaler für sein Bild? Mit Recht macht M. Jatta darauf aufmerksam, dass hier die von Sophokles in seinem Λαοκόων befolgte Wendung der Sage vorliegt. Während Arktinos nur den Vater mit e i n e m seiner Söhne umkommen lässt (Kinkel Ep. gr. fragm. 49 ἐν αὐτῷ δὲ τούτῳ δύο δράκοντες ἐπιφανέντες τόν τε Λαοκόωντα καὶ τὸν ἕτερον τῶν παίδων διαφθείρουσιν),**) werden nach Sophokles

*) M. Jatta hebt in einer Privatmitteilung hervor, dass man bei der Statue weisse Färbung, um den Marmor anzudeuten, erwarten würde. Aber es handelt sich hier ja garnicht um eine Marmorstatuette, sondern um ein altes Idol, bei dem durch Färbung die natürlichen Körperfarben möglichst hergestellt waren; so ist auch bei dem Vasenbild der Monumenti d. Inst. X T. 54 (Fig. 8) die Apollostatuette nicht weiss gefärbt. Erst auf späteren Vasenbildern pflegt der Marmor als solcher durch die weisse Farbe hervorgehoben zu werden.

**) Dass die Fassung des Arktinos für das Vasenbild nicht in Betracht kommt, leuchtet ohne weiteres ein. Wollte man davon ausgehen, dass sicher nur e i n Laokoontide getötet ist, so fehlt doch der Vater, der mit seinem Sohne das Schicksal teilt. Man kann ihn wohl als hinter der Mutter herbeieilend ergänzen, nicht aber als schon getötet; die Ergänzung des zweiten Knaben lässt sich dagegen leicht vornehmen, ja sie wird durch die Haltung der Mutter gefordert.

die beiden Söhne vernichtet, vgl. Dionys. Hal. Arch. 1, 48 Aineias verlässt Troja ἀπὸ τῶν νεωστὶ γενομένων περὶ τοὺς Λαοκοωντίδας σημείων τὸν μέλλοντα ὄλεθρον τῆς πόλεως συντεκμηράμενος, und Schol. vet. Lykophr. 347, die Schlangen διέφθειραν τοὺς παῖδας Λαοκόωντος ἐν τῷ τοῦ Θυμβραίου Ἀπόλλωνος νεῷ . . τοῦτο δὲ γέγονε σημεῖον τῆς Ἰλίου ἁλώσεως; dazu kommt nun noch Apollod. Epit. Vat. 21, 16 Ἀπόλλων δὲ αὐτοῖς (nämlich dem Aineias und seinen Leuten) σημεῖον ἐπιπέμπει· δύο γὰρ δράκοντες διανηξάμενοι διὰ τῆς θαλάσσης ἐκ τῶν πλησίον νήσων τοὺς Λαοκόωντας υἱοὺς κατεσθίουσιν, denn dass Apollodor im letzten Teil seiner Erzählung auf Sophokles Bezug nimmt, scheint mir von Höfer (Myth. Lex. II S. 1841) sicher hewiesen. Durch unser Vasenbild werden nun mehrere hisher streitige Fragen gelöst. K. Robert hatte (Bild und Lied S. 197) hehauptet, dass unter den Λαοκοωντίδαι des Dionys nur die heiden Söhne des Laokoon verstanden werden könnten (vgl. Apollod. τοὺς Λαοκόωντας υἱοὺς κατεσθίουσιν), während R. Förster (Verh. d. 40. Philologenversammlung zu Görlitz 1889 S. 428) darin auch den Vater mit eingeschlossen glaubte. Das Vasenhild gieht nun entschieden Robert Recht, aber doch nur insofern, als von dem κατεσθίειν die Rede ist. Dass Laokoon selhst durch die Schlangen den Untergang nicht mit findet, das kann weder aus dem Vasenhild noch aus den Worten des Lykophronscholions geschlossen werden. Zweitens geht aus dem Bilde mit Deutlichkeit hervor, dass die Katastrophe in dem Heiligtum des Apollo Thymhraios stattfindet; ich hatte im Myth. Lex. II S. 1835 dagegen einwenden zu müssen geglaubt, dass der Chor hei Sophokles (Fr. 342 bei Nauck fr. tr. gr.) den Poseidon anruft. Aber das ist ja kein Beweis, denn dass die ganze Schlangenscene nicht vor den Augen der Zuschauer auf der Bühne sich abspielt, sondern nur durch einen Botenbericht mitgeteilt worden sein kann, das leuchtet wohl ohne weiteres ein. Ein Erscheinen der Schlangen auf der Bühne und ein Zerreissen und Verzehren der Laokoonsöhne konnte unter keinen Umständen den Zuschauern vorgeführt werden. Man hätte dies auch früher erschliessen können, wenn man gewagt hätte, das von Lykophron Alex. 347 für die Schlange Πόρκης gehrauchte Beiwort παιδοβρώς wörtlich zu fassen, und wenn das Epit. Vat. des Apollodor (κατεσθίουσιν τοὺς Λαοκόωντας υἱούς) bekannt gewesen wäre. Ist diese Katastrophe aher aus den Augen der Zuschauer entfernt und auf den Botenhericht verwiesen, dann gewinnen die Worte des Schol. zu Lykophron 347 Πόρκης καὶ Χαρίβοια ὀνόματα· οἳ πλεύσαντες ἐκ τῶν Καλυδνῶν νήσων ἦλθον εἰς Τροίαν καὶ διέφθειραν τοὺς παῖδας Λαοκόωντος

ἐν τῷ τοῦ Θυμβραίου Ἀπόλλωνος νεῷ eine ganz andere Bedeutung. K. Robert hatte (Bild u. Lied S. 197) behauptet, dass die „Schlangen“ als Menschen von den kalydnischen Inseln gekommen wären und sich plötzlich in Schlangen verwandelt hätten, indem er sich darauf stützt, dass die Schlangen hei Sophokles Namen tragen, und dass es von ihnen heisst πλεύσαντες ἐκ τῶν Καλυδνῶν νήσων κτλ. Aher mag auch der Ausdruck πλεύσαντες von Schlangen, die schwimmen, ungewöhnlich sein, die Worte des Apollodor δύο δράκοντες διανηξάμενοι διά τῆς θαλάττης sind doch so deutlich, dass ein Missverständnis nicht möglich ist. Danach muss man also annehmen, dass die Schlangen als Schlangen zum Heiligtum des thymbräischen Apollo über das Meer gekommen und erst nach Vollendung ihrer grausigen That in Menschen verwandelt worden sind. Die Namengebung der Schlangen, die von Servius hezeugt wird (Serv. Aen. 2, 204 horum sane draconum nomina Sophokles in Laocoonte dicit, vgl. 2, 211 hos dracones Lysimachus curifin et perihoeam dicit, wofür wohl mit Recht aus Schol. Lycophr. 347 Porcen et Chariboeam eingesetzt wird), konnte unglauhlich erscheinen, so lange man an eine auf offener Bühne vor sich gehende Handlung denken musste. Jetzt, wo deutlich geworden ist, dass die ganze Schlangenkatastrophe fern von den Zuschauern vor sich geht und ihnen nur durch einen Botenhericht mitgeteilt wird, ist natürlich nicht das mindeste daran auszusetzen.*)

Sophokles hat sich, wie es scheint, bei seiner Bearbeitung der Sage ziemlich genau an Bacchylides angeschlossen, von dem das Schol. Fuld. zu Aen 2, 201 sagt: Sane Bachylides de Laocoonte et uxore ejus vel de serpentihus a Calydnis insulis venientibus atque in homines conversis dicit; von ihm hat er wohl auch das Schuldmotiv ühernommen, dass Laokoon als Priester des thymhräischen Apollo gegen den Willen seines Gottes die Antiope geheiratet und Kinder erzeugt hat; dabei hraucht man noch nicht die von Euphorion angeführte Steigerung anzunehmen, der Laokoon ein piaculum hegehen lässt ante simulacrum numinis cum uxore rem hahendo (Serv. Verg. Aen. 2, 201. Myth. lat. ed. Bode 2, 207). Aher die Möglichkeit, dass der Dichter auf diese Weise die Strafe hegründete, lässt sich natürlich

*) Es scheint, als ob der Vasenmaler durch die verschiedene Zeichnung der beiden Schlangen auch das verschiedene Geschlecht (Porkes und Chariboia) habe andeuten wollen.

nicht bestreiten. Dass das Unglück des Laokoon mit dem Auszug des Aineias in engem Zusammenhang stand, dass Aineias geradezu durch das Wunderzeichen zum Abzug veranlasst wurde, das zeigt deutlich Dion. Halic. 1, 48 p. 121, der die Verse anführt, in denen der Bote (ἐν ἀγγέλου προσώπῳ) meldet, dass Aineias mit dem Vater auf dem Rücken, begleitet von einer grossen Menge Troer, die an seinem Auszuge theilnehmen wollen, in dem Thor der Stadt steht. Anchises hat, auf Grund der ihm von Aphrodite erteilten Warnungen, den Aineias zum Anfbruche, zum Verlassen der Stadt aufgefordert. Als nun noch das Unglück, welches das Haus des Laokoon betroffen hat, gemeldet wird, giebt es für Aineias kein Abwarten mehr, er bricht auf, ἀπὸ τῶν νεωστὶ γενομένων περὶ τοὺς Λαοκοωντίδας σημείων τὸν μέλλοντα ὄλεθρον τῆς πόλεως συντεκμηράμενος, und mit ihm verlässt ein grosser Teil der Phrygier die Stadt.

Das Jatta'sche Vasenbild zwingt uns, die Katastrophe der Laokoonfamilie in einen Botenbericht zu verlegen, einem Botenbericht gehört auch der Auszug des Aineias an, was bleibt nun für die eigentliche Entwickelung der Tragödie übrig?

Man könnte, da bei Sophokles Laokoon als Sohn des Antenor erscheint, und mit Rücksicht darauf, dass in den aus dem troischen Sagenkreis von Sophokles geschöpften Stücken zwar die Ἀντηνορίδαι, nicht aber Λαοκόων genannt wird, daran denken, dass Ἀντηνορίδαι sowohl wie Λαοκόων nur verschiedene Bezeichnungen für dasselbe Stück sind, aber es spricht doch auch mancherlei gegen die Identifizierung, wie schon Robert S. 202 hervorgehoben hat.

Gehen wir von dem Fr. 342 aus, in dem uns ein Lied des aus Troern gebildeten Chors zum Preise des Poseidon erhalten ist (Πόσειδον ὃς Αἰγαίου μέδεις πρῶνας κτλ), und verbinden damit die über Arktinos vorhandene Mitteilung (τραπέντες εἰς εὐφροσύνην εὐωχοῦνται οἱ Τρῶες ὡς ἀπηλλαγμένοι τοῦ πολέμου· ἐν αὐτῷ δὲ δύο δράκοντες κτλ), dass die Troer in der Meinung, durch den Weggang der Griechen von jeder Kriegsgefahr befreit zu sein, sich lauter Fröhlichkeit hingeben, bis sie durch das Erscheinen der Schlangen gestört werden, so könnte man wohl auf den Gedanken kommen, dass im Laokoon die Troer nach dem Abzuge der Griechen im verlassenen Lager sich der Fröhlichkeit hingeben und dem Poseidon ein Fest feiern; vielleicht ist damit auch die Beratung verbunden, was mit dem von den Griechen zurückgelassenen hölzernen Pferde zu geschehen habe. Da sie, wie Euphorion berichtet

(Serv. Verg. Aen. 2, 201), keinen Poseidonpriester haben, denn sie hatten den ihrigen beim Beginn des Krieges gesteinigt, *quia non sacrificiis eorum vetavit adventum,* wird der Priester des nahen Apolloheiligtums (Thymbra wird nördiich von Troja, also doch unweit des griechischen Lagers und der Meeresküste angesetzt) an seiner Stelle gewählt, um das Opfer zu bringen, aber das Opfer wird durch die Ankunft der von Apollon gesandten Schlangen gestört, ein Bote berichtet, was im Heiligtum des thymbräischen Apollo geschehen ist, wo die Schlangen die beiden Söhne des Laokoon aufgefressen haben. Ob der Apollopriester dabei selbst mit ums Leben kommt oder nicht, das geht aus dem Vasenbild und den einschlägigen Quellen nicht hervor, aher vom allgemein menschlichen Standpunkt aus sollte man annehmen, dass der Vater sein eigenes Leben einsetzte, nm das seiner Kinder zu retten oder, wenn dies nicht mehr möglich war, an dem Verderber Rache zu nehmen. Zum Schluss wird der durch den Tod der Laokoonsöhne veranlasste Abzug des Aineias gemeldet.

Dass dieser Inhalt eine Tragödie zu füllen genügt, wird man leicht zugehen, aber es wird vielleicht dagegen eingewendet werden, dass hier mancherlei aus der Erzählung Vergils mit hineingezogen ist, während doch K. Robert S. 202 die Verschiedenheiten festgestellt hat, die zwischen der Tragödie des Sophokles und der Vergilianischen Dichtung bestehen.

Robert hat mit Recht hervorgehoben, dass bei Vergil die ganze Motivirung der Laokoonsage eine andere ist als bei dem tragischen Dichter. Bei diesem steht der Untergang der Laokoonsöhne im engen Zusammenhange mit dem Auszug des Aineias; Vergil dagegen musste seinen Helden noch länger in der Stadt halten, um ihn an der Nyktomachie teilnehmen zu lassen; aber weiter darf man nicht gehen. Das Fest zu Ehren des Poseidon wird durch Fr. 352 erwiesen, und dies wird doch am besten am Strand selbst, nahe dem Heiligtum des thymbräischen Apollon angenommen. Da die Vernichtung der Laokoonsöhne in diesem Heiligtum der zur Feier des Poseidon versammelten Volksmenge nur durch einen Botenbericht mitgeteilt sein kann, so fällt der Widerspruch fort, den Robert aus der Verschiedenheit der Lokalitäten folgern wollte.

Gilt nun noch der Satz, den K. Robert S. 209 ausspricht: die Betrachtung des Entwickelungsganges, den die Laokoonsage in der Poesie zurücklegt, hat uns also gezeigt, dass noch heute das alte

Wort, das Lessing im Laokoon S. 54 ausgesprochen hat, zu vollem Recht besteht: „Vergil ist der Erste und Einzige, welcher sowohl Vater als Kinder von den Schlangen umbringen lässt“? Gewissermassen ja, aus dem Vasenbild, das sich eng an Sophokles anschliesst, geht zunächst hervor, dass nur die Kinder getötet werden, aber aus allgemein menschlichen Gründen kann und muss man wohl annehmen, dass der Tod des Vaters als etwas Selbstverständliches darauf folgte; das wird auch von Robert nicht geleugnet, vgl. S. 196: „Es wäre zwar möglich, dass auch in dieser Version der Vater umkam, sei es dass er, wie bei Vergil, den Knaben Hilfe bringen wollte und dabei selbst von den Schlangen umstrickt wurde, sei es, dass er sich aus Verzweiflung über den Tod seiner Söhne selbst den Tod gab; aber nichts berechtigt uns, diese Möglichkeit als sichere Thatsache hinzustellen.“ Dass Quintus Smyrnaeus, der nach Abwechselung sucht, den Vater seine Söhne überleben lässt, darf man billig ausser Acht lassen. So lange für Laokoon und seine Söhne auf Grund der Marmorgruppe dieselbe Todesweise angenommen wurde, bestand der Robertsche Widerspruch zu Recht; jetzt, nachdem das Schicksal der beiden Söhne als ein so absonderliches und von dem ihres Vaters getrenntes erkannt ist (haben wir doch aus dem sich genau an Sophokles anschliessenden Vasenbild erkannt, dass sie wirklich von den Schlangen aufgefressen werden), können wir den Tod des Vaters zwar nicht als etwas durchaus Notwendiges und bestimmt Erwiesenes bezeichnen, aber wahrscheinlich ist er nach meiner Meinung doch.

Und die Gruppe des Agesandros und seiner Genossen? Ich habe es nicht nötig, hier darauf einzugehen, aber ich will es doch wagen, kurz meine Meinung darüber noch auszusprechen. Die grossen Verschiedenheiten zwischen der Gruppe und der von Sophokles befolgten Sagenwendung liegen klar zu Tage: hier werden die beiden Kinder von den zwei Schlangen aufgefressen, der Vater vielleicht im weiteren Verlaufe mit getötet, dort sind Vater und beide Söhne durch die beiden Schlangen gleichsam zu einem Ganzen vereinigt, der Vater und der eine Sohn schon gebissen, der andere in sicheren Umschlingungen gehalten. Kann unter diesen Umständen versucht werden, eine Abhängigkeit der Künstler von Sophokles zu behaupten? Ich meine, ja, wenn man nur bedenkt, dass die Künstler nichts als die Anregung der Sophokleischen Tragödie entnommen haben, sonst aber alles nach eigenem Ermessen und nach gründlicher Aussprache unter

einander (de consilii sententia) gestaltet haben. Dann würde die Auffassung Vergils gerade von der Gruppe, nicht die Gestaltung der Gruppe von der Beschreibung Vergils abhängig sein, nnd damit würde ein Resultat erreicht sein, das von der Mehrzahl der Forscher schon aus anderen Gründen angenommen ist.

3. Die Σχύριοι.

In den Ann. 1881 S. 168 (Mon dell' Inst. XI T. 33) hat Körte eine in Corneto gefundene Vase besprochen, deren Deutung nicht allseitig richtig ist. Bei der einen Hälfte der Aussendarstellung, dem Zweikampf zweier Krieger, kann man wegen der von beiden Seiten herbeieilenden Franen der Deutung Körtes auf den Kampf des Achilleus mit Memnon beistimmen, und auch das Mittelbild, wo eine Frau dargestellt ist, die einem vor ihr sitzenden Greise Wein einschenkt, kann man mit Körte auf eine beliebige Spendescene, ohne bestimmte Namengebung, beziehen, aber für die andere Hälfte der Aussendarstellung ist Körtes Deutung entschieden zu verwerfen.

Den Mittelpunkt (Fig. 9) bildet die Gruppe eines Jünglings im zartesten Alter (vgl. Helbig im Bull. d. Inst. 1878 S. 89 *di forme molto giovanili*) und einer Frau, die von links herbeigeeilt, beide Hände auf seine Schultern legt, als ob sie ihn beschwöre, ihr einen Wunsch zu erfüllen; doch dieser streckt, ohne auf die Bitten der Frau irgendwie Rücksicht zu nehmen, ruhig und gemessen seine rechte Hand an der Fran vorbei einem älteren bärtigen Manne entgegen, der, mit dem Oberkörper vorgeneigt (er stützt sich auf einen unter die l. Schulter geschobenen Knotenstock), dem Jüngling die r. Hand entgegenstreckt. Hinter dem bärtigen Manne erblickt man zwei in der Tracht mit der erst erwähnten Frau genau übereinstimmende Frauen, welche durch Geberde und Mienen, soweit deren Ausdruck dem Vasenmaler möglich gewesen ist, dem Schmerze, der sie bewegt, Ausdruck geben. Rechts von der Mittelgruppe erblickt man eine ruhig stehende, mit Haube und Bogen versehene Frauengestalt, welche die r. Hand wie abwehrend nach der Mittelgruppe ausstreckt. Hinter ihr sitzt im Innern eines Gebäudes ein Greis, der mit der r. Hand eine Schale vorstreckt, mit der l. Hand hält er einen Knotenstock leise gefasst.

Körte geht für die Deutung von der weiblichen Figur mit dem

Bogen, von Artemis aus; aus der Reihe der Jünglinge, die in den Mythus der Artemis verwickelt sind, scheint ihm einzig Meleager hierher zu passen; es sei dargestellt, wie Meleager, nach Ilias IX 529, von seiner Gattin Kleopatra bestürmt wird, der von den Kureten hart bedrängten Stadt Hilfe zu bringen; durch ihr Flehen gerührt, verspricht er durch Handschlag einem der an ihn abgesandten γέροντες seine Hilfe; die Schwestern des Meleager (die beiden Frauen links) geben ihrer Angst wegen des Ansturmes der Feinde lebhaften Ausdruck, der greise Oineus rechts bietet ihm den Abschiedstrunk, und Artemis endlich, deren Vernachlässigung die ganze Verwickelung hervorgerufen hat, droht dem Meleager das nahe Verderben.



Fig. 9. Abschied des Neoptolemos von Skyros. Mon. d. Inst. XI, T. 33.

Gegen diese Erklärung spricht zunächst die Jugend des angeblichen Meleager, die vom Vasenmaler so deutlich hervorgehoben ist, dass man bei seinem Anblick nimmer an den in der Blüte der Manneskraft stehenden Meleager*) denken kann; zwischen ihm und der ihn umarmenden Frau kann auch nicht das Verhältnis von Mann und Frau bestehen. Ferner, hätte der Maler beabsichtigt, auszudrücken, dass der Jüngling seinen Beistand verspricht, weil die Frau ihn bittet, dann hätte er notwendigerweise die Bereitwilligkeit der Frau gegenüber zum Ausdruck bringen müssen, während er doch hier ihr Drängen völlig unbeachtet lässt und trotz der Frau bei seinem Beschlusse be-

*) Vgl. Bacchyl V 86 τίς ἀθανάτων ἢ βροτῶν τοιοῦτον ἔρνος θρέψεν.

harrt. Das hat auch Helbig gefühlt, indem er schreibt (Bull. 1878 S. 89): *fuor di dubbio vi si tratta di un efebo in atto di partire per un' impresa pericolosa, mentre i parenti si studiano a ritenerlo.* Auch könnte die Handbewegung der Artemis keine Drohung gegen den ihr den Rücken zuwendenden Jüngling, sondern höchstens gegen die ihn umarmende Frau bedeuten. Auch die Klagen der sog. Schwestern sind bei dieser Deutung gegenstandslos; jammern sie wegen des Ansturms der Kureten, dann haben sie doch in dem Augenblick, wo Meleager verspricht, in den Kampf zu eilen, keinen Grund zum Jammern mehr. Und dass sie jammern, weil Meleagros in dem Kampfe sein Ende finden wird, geht auch nicht, weil dann ihr Jammer ein Protest gegen die offenbar parallel laufende Handlung der Kleopatra wäre. — Aber auch das Erscheinen des γέρων neben der Kleopatra ist unstatthaft. Phoinix erzählt die Geschichte des Meleager als ein warnendes Beispiel für Achilleus; wie Meleager die Bitten der Greise zurückweist, die ihm hohe Belohnung für seine Teilnahme am Kampf versprechen, um nachher infolge des Flehens der Gattin auch ohne Belohnung in den Kampf zu gehen, so verschmäht Achilleus jetzt die Geschenke des Agamemnon, um später durch den Tod des Patroklos auch ohne Geschenke zum Kampf genötigt zu werden (Il. XIX 67, 148). Diesen so deutlich vom Dichter hervorgehobenen Gegensatz hätte der Vasenmaler völlig verwischt, wenn er dargestellt hätte, dass Meleager, durch die Bitten seiner Gattin bewogen, einem Abgesandten der Kalydonier gegen Belohnung seine Hilfe verspricht.

Diese Deutung Körtes ist darum auch allgemein zurückgewiesen worden; die dafür an die Stelle gesetzten sind freilich nicht besser. Da will Dümmler in den Bonner Stud. S. 73 in dem Vasenbild das Erscheinen der Letoiden in dem Olymp, Fr. Löhr dagegen in den Arch. epigr. Mitt. aus Oesterreich 1890 S. 268 Achills Auszug aus Skyros, nach Euripides, erkennen. Gegen beide wendet sich, mit Recht, Joh. Böhlau in der Festschrift für Benndorf S. 67, indem er sagt: „Sonach bleibt allein Engelmanns (Arch. Zeit. 1884, S. 72) gegebene Erklärung der Bilder übrig, der mit Berufung auf dürftige und spät bezeugte Beziehungen der Artemis zu Skyros den in der Sage so wenig hervortretenden Abschied des Neoptolemos von Mutter und Grossvater dargestellt sieht, ein Notbehelf, dem der Verzicht auf alle Namen vorzuziehen wäre. Hoch berühmt und gefeiert muss der Auszug des

Helden gewesen sein, den Brygos*) hier dargestellt hat, und die Beziehungen der Artemis zu ihm für jeden Athener so wohlbekannt, dass Zweifel an seiner Person keinen Augenblick entstehen konnten. Ich kenne nur einen Helden, auf den beide Bedingungen passen: Jason." Demnach soll dargestellt sein, wie Jason von seiner Mutter Alkimede und ihren Dienerinnen und seinem Vater Aison Abschied nimmt; der Mann, dem der Jüngling die rechte Hand reicht, soll Melampus der Seher sein. — Die Deutung nennen, heisst sie richten; die beiden Frauen links sind der „Mutter" so gleichartig gehalten, dass sie nicht als Dienerinnen aufgefasst werden können, der Jüngling selbst ist zu jung für Jason, der im Palast sitzende Greis zu alt für den Vater, und die Beziehungen der Artemis zu Jason sind so gering, dass sie gar nicht in Betracht gezogen werden können. Und was hat Melampus in der Scene zu thun? absolut nichts.

Joh. Böhlau, der meine Gesamtauffassung durchaus billigt, glaubt meine Deutung auf die Abholung des Neoptolemos von Skyros verwerfen zu müssen, weil die Sage in Athen wenig hervortrete. Es scheint, dass er nur die ganz kurze Angabe in der Arch. Zeit., nicht aber die weitere Ausführung kennt, die ich auf der Philologenversammlung in Görlitz gegeben habe (Verh. der 40. Philologenversamml. in Görlitz, Leipzig 1890, S. 290), sonst könnte er nicht so urteilen. Ich nehme deshalb, da diese Verhandlungen nicht in weite Kreise gedrungen zu sein scheinen, die Untersuchung hier auf, in der Hoffnung, durch Hinweisung auf bisher unbeachtete Bildwerke die Frage endgiltig zum Abschluss bringen zu können.

In dem Compte rendu de St. Pétersbourg Atlas 1874 T. 3 ist ein Vasenbild veröffentlicht (Fig. 10), das mit dem uns beschäftigenden auf gleiche Vorlage zurückgeht. Die Mittelgruppe ist fast ganz gleich; der Jüngling, der hier nur etwas voller bekleidet ist (er hat einen Reisehut im Nacken und in der linken Hand zwei Speere und ein Schwert), reicht seine Hand an der ihn umarmenden Frau vorbei einem auf einem Stuhle sitzenden älteren Manne, der ein Scepter in der l. Hand hält und die r. H. vorstreckt, um den Handschlag des Jünglings anzunehmen; hinter ihm folgen die beiden Frauen, welche

*) Dümmler hat in den Bonner Stud. S. 73 die Beziehung der Vase zu Brygos oder sagen wir besser zu seiner Werkstätte nachgewiesen. Dadurch ist noch keine Zeit bestimmt, so dass etwa daraus Gründe gegen einen Einfluss sophokleischer Dichtung abgeleitet werden könnten.

durch ihre Geberden die Bemühungen der Frau der Mittelgruppe unterstützen; nach rechts hin folgt eine Frau, die eine Binde in der Hand hält, ein auf den glücklichen Ausgang des Unternehmens, zu dem der Jüngling sich anschickt, hindeutendes Zeichen; den Beschluss macht ein Greis, der in der r. H. einen Speer hält. — Wegen einer zweiten als Gegenstück gebildeten Vase, auf welcher die Tötung des Minotauros durch Theseus dargestellt scheint (man sieht nur einen riesigen Mann am Boden hingestreckt, von einem Stierhaupt ist nichts zu sehen), glaubte Stephani auch unsere Vase auf den Theseusmythos beziehen zu müssen, und zwar will er den Abschied des Theseus von



Fig. 10. Abschied des Neoptolemos von Skyros. Compte rendu de St. Pét. A. 1874 T. 3.

Aigeus und Aithra vor seiner Fahrt nach Kreta dargestellt sehen. Dass die Deutung unmöglich richtig ist, bedarf kaum eines Beweises; es fehlt der Gegensatz zwischen der bittenden Frau und dem Manne, dem das Versprechen gegeben wird, auch wäre die Gegenwart der Aithra bei Aigeus nicht zu erklären; aber insofern ist sie besser als die Körtesche, als die Mittelgruppe auf Mutter und Sohn bezogen wird. Eine dritte jetzt im Louvre befindliche Vase, Ann. d. Inst. 1860 tav. d'agg. J (hier unter Fig. 11 wiederholt) giebt uns nun den Schlüssel zu der Darstellung. Ein Greis mit Scepter in der r. H. und einem Kranz im Haar sitzt auf einem Stuhle, vor ihm steht ein Jüngling mit Lanze und Schwert, im Begriff, dem sitzenden Manne die rechte Hand zu reichen. Rechts davon steht eine Frau mit einer Schale zum Spenden vor dem Weggang, wie der Greis in Fig. 9 hält. Die beigeschriebenen Namen lassen keinen Zweifel an der Deutung aufkommen,

es ist Νεοπτολεμος, der von Λυκομεδες sich verabschiedet, und dem die Mutter Δαιδ(άμεια) noch eine Spende reicht.

Es leuchtet ein, dass diese Deutung auch dem Petersburger und dem Cornetaner Vasenbild völlig gerecht wird und in befriedigender Weise die Haltung aller einzelnen Figuren erklärt. Die Mutter Deidameia und vielleicht auch der Grossvater Lykomedes sind ursprünglich darauf bedacht, den jugendlichen Neoptolemos im Lande zu behalten, ihn nicht den Gefahren des Krieges auszusetzen, der schon den Vater

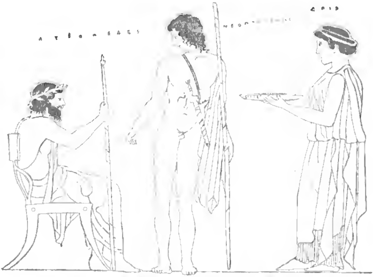


Fig. 11. Abschied des Neoptolemos. Ann. dell' Inst. 1860. T. d'agg. I.

Achilleus verschlungen hat; sie verhalten sich deshalb den Gesandten der Griechen gegenüber, die gekommen sind, um den Sprössling des Achilleus zu holen, ohne den Troja nicht eingenommen werden kann, durchaus ablehnend, vor allen Dingen sucht die Mutter auf ihren Sohn einzuwirken, sie bittet und beschwört ihn, in Skyros zu bleiben, aber der kriegerisch gesinnte Jüngling, der schon längst sich nach anderer Thätigkeit sehnt, als Herden zu bewachen, lässt sich weder durch die Bitten der Mutter noch durch das Jammern ihrer Schwestern be-

stimmen, von seinem einmal gefassten Entschluss abzugehen; er reicht dem Abgesandten der Griechen die Hand, indem er damit das Versprechen, nach Troja zu kommen, besiegelt, ja er kommt gleich mit allen Waffen, die er besitzt, um sich ihnen zur Verfügung zu stellen. Lykomedes, der die Zwangslage der Griechen versteht, lässt sich leichter bewegen, von seinem Einspruche abzustehen, in Fig. 9 bietet er dem aufbrechenden Jüngling den Abschiedstrunk, und in Fig. 10 und 11 nimmt er selbst den Handschlag des Scheidenden entgegen. Dass auch die Mutter schliesslich sich fügt, zeigt Fig. 11, wo Deidameia mit der Schale zur σπονδή erscheint.

Doch eine Figur der Vasenbilder ist bis jetzt nicht erwähnt worden, die Artemis der Fig. 9, an deren Stelle in Fig. 10 die Frau mit der Siegerbinde erscheint. Man könnte nach der letzteren zweifeln, ob wirklich Artemis gemeint ist, da der Köcher, das ständige Attribut der Göttin, völlig fehlt und die entsprechende Figur in 10 keinen Anhalt zur Deutung auf Artemis bietet. Aber die Gestalt ist doch zu sehr mit anderen bestimmt auf Artemis zu deutenden Figuren übereinstimmend, als dass ein Zweifel berechtigt wäre. Und warum soll Artemis nicht hier erscheinen, um dem allzu heftigen Drängen der Deidameia ein Ende zu machen und für Neoptolemos die Erlaubnis zum Aufbruch zu erwirken? Sie ist, um mit Joh. Böhlau (a. a. O. S. 69) zn reden, „Patronin der Seefahrer, Schutzherrin der äolisch-ionischen Stämme auf ihren Fahrten über das Meer, sie ist die Ἡγεμόνη in den Gründungssagen von Melos und Lyktos wie von Kyrene, die Art. Ἰφιγένεια, der die Griechen vor der Fahrt nach Troja in Anlis opfern“, sie ist vor allem aber auch die παιδοτρόφος und κουροτρόφος, der die Knaben beim Eintritt ins Jünglingsalter Opfer darbringen. Sie kann anch dem Neoptolemos, der eben im Begriff ist, ins Jünglingsalter einzutreten, hilfreich zur Seite stehen und den tragischen Knoten, der durch den hartnäckigen Widerspruch der Deidameia zu einem unlösbaren zu werden droht, durch ihr Dazwischentreten lösen.*)

Denn um einen tragischen Knoten handelt es sich, das scheint

*) Nach fr. Mitt. von O. Gruppe wurde in Skyros Artemis nach altböotischer Weise mit Dionysos gepaart verehrt, und zwar wahrscheinlich unter dem Namen A. Iphigeneia (§ 223 des Hdb. d. M.), daher die von Duris in Schol. zu T 326 bezeugte Sage, dass Achilleus die Iphigeneia nach Skyros brachte. Dass Sagen von Skyros in Athen bekannt sein und Beachtung finden konnten, lässt sich nach der Eroberung der Insel durch Kimon und nach der Einführung attischer Kolonisten wohl annehmen.

schon aus der ganzen Komposition der Bilder hervorzugehen. Man könnte, um die ganze Lage der Dinge zu bezeichnen, einfach den zweiten Teil vom ersten Bild des jüngeren Philostratos hierhersetzen, wo unser Bild teilweise genau heschrieben wird. Ὁ δὲ Πύρρος, οὐκ ἄγροικος ἔτι, ἀλλ' ἤδη στρατιώτης, ἔστη μὲν γὰρ ἀκοντίῳ ἐπερείσας ἑαυτὸν καὶ ἀποβλέπων ἐς τὴν ναῦν, ἐσθὴς δ' αὐτῷ φοινικὶς ἐξ ὤμου ἄκρου ἐς τὴν ἀριστερὰν ἀνειλημμένη χεῖρα καὶ λευκὸς ὑπὲρ γόνυ χιτών. Er ist zu den Herden gegangen ἀχθόμενος τῇ μητρὶ καὶ τῷ πάππῳ τῆς ἐν τῇ νήσῳ ἕδρας, ἐπειδὴ ἐπ' Ἀχιλλεῖ τεθνεῶτι δείσαντες περὶ τῷ παιδὶ ἀπώμοτον ἐποιήσαντο τὴν τοῦ Πύρρου ἔξοδον. — λογίου δ' ἐς τοὺς Ἕλληνας ἐμπεσόντος, ὡς οὐκ ἄλλῳ τῳ ἁλωτὸς ἔσοιτο ἡ Τροία πλὴν τοῖς Αἰακίδαις, στέλλεται ὁ Φοῖνιξ ἐς τὴν Σκῦρον ἀνάξων τὸν παῖδα, καὶ καθορμισάμενος ἐντυγχάνει οἱ οὐκ εἰδότι οὐκ εἰδώς. — κἀντεῦθεν γνωρίσας ὃς εἴη, ἔκπυστος γίγνεται τῷ τε Λυκομήδει καὶ τῇ Δηιδαμείᾳ. ταῦθ' ἡ τέχνη βραχεῖ τούτῳ γράμματι ἀναδιδάσκειν ἡμᾶς ἐθέλει, γέγραπται δὲ ὡς καὶ ποιηταῖς ᾠδὴν παρασχεῖν. Der Schwur der Mutter, ihren Sohn nicht ziehen zu lassen, die Not der Griechen, der unbezwinghare Hang des Pyrrhos, mitzuziehen, das sind tragische Verwickelungen, die ohne das Einschreiten einer Gottheit sich schwer lösen lassen.

Dass die Σκύριοι des Sophokles nicht, wie Nauck noch in seiner neuesten Ausgabe der Fragmenta annimmt, die Entdecknng des Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes, sondern die Ahholung des Neoptolemos hehandeln, darauf ist von Rohert schon längst (Bild und Lied S. 34) aufmerksam gemacht; Fr. 513 enthält ohne Zweifel die Worte, mit denen Neoptolemos die ühermässigen Klagen des Phoinix (νῦν δ' ὦ γεραιέ κτλ) um Achilleus zurückweist und durch Thaten Rache zu nehmen verspricht, auch Fr. 510 φιλεῖ γὰρ ἄνδρας πόλεμος ἀγρεύειν νέους passt völlig in das Thema hinein, ehenso wie die Worte οὐδὲν γὰρ ἄλγος οἷον ἡ πολλὴ ζόη (Fr. 512) für den vom Alter niedergedrückten Lykomedes wohl geeignet erscheinen. Auch auf unserem Vasenhild Fig. 10 wird man in der äussersten Figur rechts den Phoinix zu erkennen geneigt sein, während in Fig. 9 für den Mann, dem Neoptolemos durch Handschlag sich verbindet, der Name Odysseus geeigneter ist. Wahrscheinlich hatte Sophokles, so wie er im Philokt. v. 343 ἦλθόν με νηὶ ποικιλοστόμῳ μέτα δῖός τ' Ὀδυσσεὺς χὠ τροφεὺς τοὐμοῦ πατρὸς ausdrücklich sagt, von den Griechen zwei Gesandte schicken lassen, den Odysseus und Phoinix, so dass die Maler die Auswahl hatten, oh sie diesen oder jenen vorziehen wollten.*) —

*) Es wären ja auch noch andere Gründe denkbar, weshalb der Dichter und

Dass wirklich aber Odysseus in dem Vasenbilde von Corneto gemeint ist, und dass somit die Deutung auf die Abholung des Neoptolemos von Skyros richtig ist, lässt sich noch durch ein in Florenz befindliches apulisches Vasenbild beweisen (Fig. 12)*). Inmitten der ge-

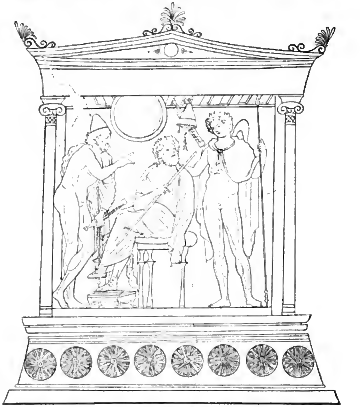


Fig. 12. Vase des Museo di Firenze No. 1320.

nach ihm der Maler die Artemis einführen. Nach Lykophr. Alex. 183 Schol. ist Neoptolemos Sohn der Iphigeneia und des Achilleus und wird der Deidameia nur zur Aufziehung übergeben. Aber es fehlen uns die Mittel, das Alter dieser Sage nachzuweisen.

*) Die ganze Vase ist, wie gewöhnlich schlecht, bei Passeri pict. etr. II T. 182 abgebildet. Watzinger Unterital. Vasenmaler. hat, so viel ich sehe, diese Klasse, wo Heroenmythen als Schmuck des Grabgebäudes verwendet werden, gar nicht ausgeschieden.

wöhnlichen hier nicht mit abgebildeten Grabfiguren, die Kränze u. a. herbeibringen, erhebt sich ein Heroon, in dem man drei wohl als Statuen gedachte Figuren erblickt. Lykomedes sitzt, wie auf den anderen Bildern, mit Skeptron, neben ihm steht ein Jüngling mit Speer, Neoptolemos, der zutraulich die rechte Hand auf die Schulter des Lykomedes legt, und mit ihnen in eifrigem Gespräch steht, auf den Knotenstab gestützt, der am Pilos kenntliche Odysseus. Dass diese Gruppe in engstem Zusammenhange mit den oben abgebildeten Vasen steht, liegt auf der Hand, wir haben damit, ausser den inschriftlich



Fig. 13. Theseus bei Poseidon (?) Wiener Vorlegebl. 1890/91. T. 8.



Fig. 14. Theseus bei Poseidon. (?) Röm. Mitt. IX T. 8.

beglaubigten Lykomedes, Neoptolemos, Deidamia noch den Odysseus gewonnen, und jede Möglichkeit, die Vasen anders zu deuten, ist uns genommen.

Einen Einwand wird man allerdings wohl noch versuchen. In den Wiener Vorlegeblättern 1890/91 T. 8 hat Benndorf das hier unter Fig. 13 wiederholte Vasenbild des Brit. Mus. abbilden lassen, das fast genau die Mittelgruppe des Cornetanerbildes wiederholt; wir sehen den Jüngling, mit Petasos im Nacken und zwei Speeren in der l. H., wie er an einer Frau vorbei, die beide Hände an sein Kinn legt, einem auf einen Stab sich lehnenden Greise die Hand reicht. Hier wird durch die Gegenwart des hinter der Gruppe stehenden Poseidon die Scene in ein ganz anderes Reich verlegt; will man nicht etwa annehmen, dass Neoptolemos auch von seiner Grossmutter Thetis Abschied nimmt, bevor er nach Troja zieht, dann bleibt nichts übrig als an den Besuch

des Theseus im Meere zu denken, eine Scene, die neuerdings durch die Wiederauffindung der Lieder des Bacchylides in den Vordergrund gerückt ist. Zu demselben Kreise gehört auch Fig. 14, nach Röm. Mitth. IX, T. 8, wo der Jüngling dem Poseidon die Hand reicht, in Gegenwart eines Greises und zweier Frauen, von denen die eine die Spende herbeiträgt, während die andere eine Halskette oder etwas Ähnliches gefasst hält, und Mon. d. Inst. I T. 52. Dass die Figuren dieser Vasen mit den unsrigen viel gemein haben, das leuchtet ohne weiteres ein, aber dass dadurch die Deutung der anderen Vasen auf Neoptolemos' Abschied irgend wie erschüttert wird, vermag ich nicht zu erkennen. Dem Vasenmaler stehen bestimmte Typen zur Verfügung, deren er sich je nach Bedürfnis bedient; die jedesmalige Bedeutung des Gestus wird gewöhnlich durch die dabeistehenden Figuren, durch den Ausdruck des Gesichts (soweit der Vasenmaler dazu im stande ist) u. a. erläutert. Während z. B. in Fig. 9 der Ausdruck der Trauer, ja fast Verzweiflung deutlich zu erkennen ist, zeigt Fig. 13 ohne Zweifel die Freude des Wiedersehens; ähnlich ist übrigens auch die Haltung der Hände in Compte rendu de St. Pétersbourg Atlas 1874 T. 4, 1, wo die Frau mit vorgestreckten Händen dem siegreichen Jüngling einen Kranz auf das Haupt setzt. Wenn man dem Maler eine derartige Verwendung von Typen, die für eine bestimmte Sage geschaffen sind, verwehren wollte, müsste man, von den Vasen ausgehend, wo Poseidon sicher gebildet ist, also wahrscheinlich Theseus im Meere dargestellt ist, auch in Fig. 9 Theseus bei Poseidon erkennen wollen, aber das geht einfach nicht an, folglich sind zwei verschiedene Mythen zu erkennen. Dabei ist es nicht fraglich, dass die Figuren für den Neoptolemosmythus zuerst geschaffen und von da aus für andere Mythen verwendet sind, denn während für den Neoptolemosmythus die Figur des Jünglings, der alle seine Waffen zusammenrafft, um zum Kriege gegen Troja zu eilen, äusserst passend ist, scheinen die Waffen für Theseus, der sich ins Meer stürzt, um seinen Vater Poseidon zu besuchen, nichts weniger als praktisch, sie erklären sich nur daraus, dass der Maler eine für andere Zwecke geschaffene Figur unmittelbar für eine andere Sage verwendete.

Wie oben S. 31 mitgeteilt, billigt J. Böhlau vollständig die Auffassung der Scene, wie ich sie gegeben habe, und erhebt nur deshalb Widerspruch gegen die Benennung, weil die Sage in Athen nicht bekannt sei. Nachdem ich nun nachgewiesen habe, dass die Sage,

abgesehen von der kleinen Ilias, in der natürlich die Abholung des Neoptolemos (durch Odysseus) gleichfalls geschildert war, gerade in Athen durch die Tragödie des Sophokles weit und breit bekannt sein musste, so zweifle ich nicht, dass meine Deutung auch bei ihm jetzt Billigung und Annahme finden wird. Dass die Expedition des Kimon nach Skyros, um die Gebeine des Theseus zu holen und die Insel den Athenern zu unterwerfen, nicht wenig dazu beigetragen haben mag, um die Sagen, die mit Skyros in Verbindung stehen, in Athen für Dichter und Künstler populär zu machen, darf wohl als selbstverständlich vorausgesetzt werden.

4. Tyro A und B.*)

In der Gazette archéologique 1881—82 T. 1. 2. ist von J. de Witte ein durch seine Zeichnung hervorragendes Gefäss der Sammlung Czartoryski in Paris, ein Eimer, dessen Bauch mit einer ringsum laufenden Darstellung geschmückt ist, veröffentlicht und auf S. 6—14 besprochen worden. Auf der linken, hier unter Fig. 15 wieder abge-

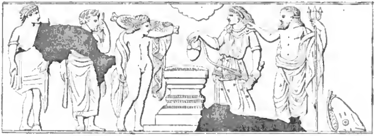


Fig. 15. Tyro am Brunnen. Gaz. arch. 1881—82, T. 1. 2.

bildeten Seite erblickt man neben einem Brunnen eine Frau, die im Begriff ist einen Eimer (von derselben Form wie das Gefäss, dessen Seiten das Bild schmückt) an einem Stricke in den Brunnen hinabzulassen; hinter ihr steht Poseidon mit Dreizack, er legt die r. Hand auf die l. Schulter der Frau; begleitet wird er von einem Seetier. Links vom Brunnen folgt ein Jüngling, der ein längliches mit irgend einem

*) Nach Jahrb. d. Inst. V S. 171.

Stoff angefülltes Gefäss auf der l. Schulter trägt, dann ein älterer Mann mit Scepter in der l. Hand und einem Kranz im Haar, hinter diesem ein jüngerer Mann, dessen r. Hand mit dem Gewand beschäftigt scheint. Indem de Witte von der Gegenwart des Poseidon ausgeht, kommt er zu der Deutung, dass die Zusammenkunft des Poseidon mit der Amymone dargestellt sei; an Stelle der Quelle, die der Gott sonst hervorsprudeln lässt, sei hier ein Brunnen gesetzt; der Jüngling links sei Lynkeus, der Gemahl der Hypermnestra, in dem darauf folgenden älteren Mann erblickt er Danaos, den Vater des Mädchens, und den an der äussersten Seite links stehenden Jüngling, in dem er eine Frau sehen zu müssen glaubt, nennt er Hypermnestra. Auch die rechte Seite der Darstellung scheint de Witte auf diesen Mythus zu gehen; dort reicht Herakles, durch Keule und Löwenfell deutlich bezeichnet, einem ältern bärtigen Manne, der in der l. Hand einen kurzen Stab (?) hält, die r. Hand; hinter ihm folgt, an der Ägis erkennbar, Athena, die den Speer gegen den Boden stemmt und ihr Kinn darauf stützt, hinter dieser eine jugendliche Männergestalt, die eine Binde in der r. Hand erhebt. Auf der anderen Seite hinter dem bärtigen Mann erblickt man die fast nackend dargestellte Aphrodite und eine andere weibliche, leider durch die Zerstörung des Eimers an dieser Stelle nicht recht deutliche Figur. De Witte erkennt hier den Besuch des Herakles in Argos, und zwar die freundliche Begrüssung des Helden durch Dionysos in Gegenwart von Athena und Prosymnos einerseits und Aphrodite und der Nymphe von Lerna andererseits. Da diese Deutung sich nur auf den Zusammenhang mit der linken Seite stützt, so genügt es, die Unhaltbarkeit der Erklärung auf Amymome nachzuweisen, um auch der für die rechte Hälfte gegebenen jede Stütze zu entziehen und sie dadurch zu Fall zu bringen.

Dass an die Zusammenkunft des Poseidon mit Amymone schwerlich zu denken ist, folgt ohne weiteres schon aus der Gegenwart anderer Personen, des Danaos und Lynkeus, die bei der Scene mehr als überflüssig sind, wenn man nicht annehmen will, dass der Künstler im Sinne gehabt habe, ganz tolle Situationen zu schaffen. Und dass die Mündung eines Brunnens, d. h. einer Cisterne, an die Stelle der lebendigen, aus dem Felsen hervorsprudelnden Quelle gesetzt wird, geht auch nicht an. Und auch sonst wird die Deutung weder der Stellung der Figuren noch ihrer Beschäftigung gerecht. Aber welche andere Deutung will man an die Stelle der de Witteschen setzen?

Für die rechte Hälfte ergiebt sich die richtige Erklärung unschwer, wenn man die Bedeutung der einzelnen Figuren ins Auge fasst und die Scene an sich, ohne Zusammenhang mit der linken Hälfte, betrachtet. Herakles, gefolgt von Athena, wird von einem älteren bärtigen Mann, hinter dem Aphrodite steht, durch Handschlag begrüsst; muss man da nicht in dem Begrüssenden gleichfalls einen Gott sehen? und wen anders als Zeus, der den in den Olymp einziehenden Helden mit bewillkommnendem Handschlag empfängt, während die linke Hand



Fig. 16. Tyro am Brunnen. Gerhard Etr. Sp. V, T. 89.



Fig. 17. Tyro am Brunnen. Gerhard Etr. Sp. T. 170.

den Blitz hält? Der jugendliche Gott hinter Athena wäre dann am besten als Apollo, die Frau hinter Aphrodite vielleicht als Artemis zu bezeichnen, da man berechtigt ist, die mancherlei Sonderbarkeiten auf Rechnung des nach unverstandener griechischer Vorlage arbeitenden etruskischen Künstlers zu setzen. Doch es hindert nichts, bei den beiden letzteren auch an andere Gottheiten zu denken. Aber die Aufnahme des Herakles im Olymp scheint mir sicher dargestellt.

Für die links befindliche Scene wird die Erklärung durch zwei etruskische Spiegel gegeben; wie auf unserem Monument (Fig. 15), ist auch auf dem etruskischen Spiegel Fig. 16 (Gerhard, Etr. Sp. Bd. V Heft 9

T. 89) eine Frau dargestellt, die im Begriff steht, an einem Strick einen mit dem auf Fig. 15 sichtbaren ganz gleich gestalteten Eimer in den Brunnen hinabzulassen; neben ihr stehen zwei Jünglinge, mit denen sie im Gespräche begriffen ist, der eine, links befindliche, hält in der l. Hand ein längliches flaches Gefäss. Im Hintergrund steht über dem Brunnen noch eine Figur, deren Haupt mit dem geflügelten Petasos bedeckt ist, die r. Hand kommt aus dem Sinus des Gewandes hervor. Wer ist die Frau und wer sind die beiden Jünglinge?

Darauf antwortet ein schon länger bekannter Spiegel (Gerhard, Etr. Sp. T. 170), wo den Figuren die Namen beigeschrieben sind (Fig. 17); die Frau ist noch nicht bis zum Brunnen gekommen und hält infolgedessen den Strick, der zum Herablassen des Eimers dient, noch zusammengerollt in der Hand, die beiden Jünglinge halten Speere in der rechten Hand, der Brunnen ist links von der Gruppe angebracht, aber es bedarf keines Beweises, dass die Scene dieselbe ist; die Frau heisst Turia, die beiden Jünglinge Nele und Pelias, und der Figur über dem Brunnen ist Flere beigeschrieben. Also Tyro mit ihren beiden Söhnen Neleus und Pelias.*)

Die Sage der Tyro ist aus Homer bekannt, der Od. XI 235 erzählt, die Tochter des Salmoneus sei täglich zu den Ufern des Enipeus gegangen, weil sie sich in den Flussgott verliebt hatte; an Stelle des Flussgottes und in seiner Gestalt sei aber Poseidon erschienen und habe in einer Grotte, die er aus den Fluthen des Wassers gebildet, die Liebe des Mädchens genossen und ihr dann seinen Namen mitgeteilt und ihr aufgetragen, die Kinder, die sie von ihm gebären würde, aufzuziehen (σὺ δὲ τοὺς κομέειν ἀτιταλλέμεναί τε). Sie habe darauf den Pelias und Neleus geboren, dem Kretheus aber, mit dem sie sich dann

*) Offenbar ist auf Fig. 16 und 17 mit der Figur über dem Brunnen trotz der Verschiedenheit der Kopfbedeckung in 16, beidemale dieselbe Figur gemeint, wie aus dem Verschwinden des Unterkörpers und aus der Haltung der r. H. sich ergiebt. Dir. Deecke schrieb mir darüber: „Das Wort *flere*, gewöhnlich *fleres*, heisst etwa Götterbild und kommt auf einer Anzahl von Götterfiguren als Weihgeschenken vor. Speciell behandelt hat den betreffenden Spiegel Corssen, Spr. d. Etr. I S. 499; er deutet *opus flatum* Gusswerk, kaum richtig, da das r unerklärt bleibt. Eher ist gr. πλας — verwandt.“ Corssen hält übrigens den Brunnen für den Altar und das Bild, dem *flere* beigeschrieben ist, für das Bild der Hera, offenbar indem er daran denkt, dass Pelias am Altar der Hera die Sidero tötet. Das ist falsch, wie die Vergleichung zwischen 16 und 17 lehrt; die über dem Brunnen sichtbare Figur soll offenbar eine Lokalgottheit oder die Gottheit des Brunnens bedeuten. Lässt sich vielleicht aus dem geflügelten Petasos etwas weiteres schliessen?

vermählte, den Aison, Pheres und Amythaon. So lautet die einfache Erzählung des Epos, nach welcher also die beiden Poseidonkinder von der Mutter aufgezogen werden und mit ihren Halbgeschwistern heranwachsen. Davon abweichend dichtet die spätere Zeit (Apollod. I 9, 8), Tyro habe die beiden Kinder ausgesetzt, ein ἱπποφορβός nimmt sie auf, nachdem eins seiner Pferde das eine der Kinder mit dem Huf getreten und dadurch blutrünstig (πελιός) gemacht hat: davon bekommt dieser den Namen Pelias, der andere wird Neleus genannt. Herangewachsen erkennen sie ihre Mutter, die inzwischen von der Stiefmutter Sidero furchtbar geplagt worden ist. Um sich der Bestrafung zu entziehen, flieht Sidero in das Heiligtum der Hera, wird aber von Pelias auf dem Altar selbst erschlagen. So ungefähr lautet die Sage auch bei Tzetz. Schol. Lyk. 175 und im Schol. Il. X 334, nur dass hier auch für den anderen Namen ein Grund angeführt wird; der andere Knabe wird heimlich von einer Hündin genährt und deshalb Neleus genannt, ἐπεὶ κύων κατηλέησεν. Durch diese von Apollodor berichtete Sage wird die Darstellung bestimmter deutbar, es ist auf den beiden Spiegeln offenbar die Wiedererkennungsscene zwischen Tyro und ihren beiden Söhnen dargestellt, sie treffen sich beim Brunnen, wohin beide Teile, die Jünglinge von ihrem Pfleger, Tyro von ihrer Stiefmutter gesandt worden sind, um Wasser zu holen; nachdem die Mutter ihre beiden Söhne erkannt und ihnen ihr Leid geklagt hat, werden diese forteilen, um an der Sidero Rache zu nehmen. Auch für unsere Darstellung ist die Deutung jetzt gegeben, Tyro am Brunnen mit einem ihrer Söhne (nach 17 Pelias) zusammentreffend; die Gegenwart des Poseidon kann nach den Beziehungen, die zwischen ihm und Tyro und ihren Söhnen bestehen, nicht weiter auffallen. Warum ist aber nur ein Sohn vorhanden, während die Spiegel doch immer zwei aufweisen, und wer sind die beiden anderen Personen?

Bei der bisherigen Untersuchung ist das muldenförmige Geräth, welches Pelias auf Fig. 16 und 17 in der linken Hand hält, oder in 15 mit Wasser gefüllt (denn das sollen doch wohl, wie im Brunnen, die Punkte bedeuten) auf der linken Schulter trägt, ganz ausser Acht gelassen worden. Und doch ist es so in den Vordergrund gedrängt (die Brunnenfigur *(flere)* in 17 weist sogar deutlich mit dem Zeigefinger der r. Hand darauf hin), dass ihm wohl eine etwas tiefere Bedeutung zuzuschreiben ist. Es ist die σκάφη, in welcher nach Sophokles die beiden Knäbchen von Tyro ausgesetzt wurden, die σκάφη, durch

welche bei Sophokles die Erkennung herbeigeführt wurde (Arist. poet. c. 16 p. 1454b 25 ἐν τῇ Τυροῖ διὰ τῆς σκάφης ἡ ἀναγνώρισις γίγνεται Aristoph. Lys. 138 οὐκ ἐτὸς ἀφ' ἡμῶν εἰσιν αἱ τραγῳδίαι; οὐδὲν γάρ ἐσμεν πλὴν Ποσειδῶν καὶ σκάφη, vgl. Schol. εἰς τὴν Σοφοκλέους Τυρὼ ταῦτα συντείνει ἐκθεῖσαν τὰ τέκνα ἐν σκάφῃ).

Von Sophokles gab es zwei Stücke mit dem Namen Τυρώ, *quarum differentiam rimari nunc non licet,* wie noch in der neuesten Ausgabe der Fragmente Nauck sagt. Und doch liegen von Tyro zwei ganz verschiedene Sagenwendungen vor, die beide für tragische Bearbeitung geeignet sind und auch mehr oder weniger mit Sophokles in Beziehung stehen. Über die eine von Apollodor gegebene ist schon vorher gesprochen und wird noch weiter gehandelt werden; ganz verschieden davon lautet die von Hygin (f. 60) berichtete Fabel: *Sisyphus et Salmoneus Aeoli filii inter se inimici fuere, Sisyphus petiit ab Apolline quomodo posset interficere inimicum id est fratrem, cui responsum fuit, si ex compressu Tyronis Salmonis fratris filiae procreasset liberos, fore ultores. quod cum Sisyphus fecisset, duo sunt filii nati, quos Tyro mater eorum sorte audita necavit. at Sisyphus ut resciit* — das übrige fehlt.*) Dass die Sage in der Vorlage Hygins eine bedeutende Rolle spielte, geht daraus hervor, dass f. 239 *matres quae filios interfecerunt* geantwortet wird: — *Tyro Salmonei filia duos ex Sisypho Aeoli filio ex responso Apollinis,* und dass f. 254 *quae piissimae fuerunt* auch Tyro aufgezählt wird — *propter patrem filios suos necavit.* Der Stoff erinnert in vielen Punkten an die Thyestessage und konnte recht wohl in einer Tragödie bearbeitet werden, ich zweifle deshalb auch nicht daran, dass uns in dieser Erzählung das Argument der einen Sophokleischen Tyro erhalten ist. Wichtiger und bekannter und auch in den Fragmenten uns näher gebracht ist die andere, auf welche Aristophanes sich bezieht (οὐδὲν γάρ ἐσμεν πλὴν Ποσειδῶν καὶ σκάφη, was der Scholiast nachher erläutert οὐδέν ἐσμεν εἰ μὴ συνουσιάζειν καὶ τίκτειν. ὁ γὰρ Ποσειδῶν ἐμίχθη τῇ Τυροῖ καὶ ἐγέννησε Νηλέα καὶ Πελίαν). Tyro trat darin mit blutunterlaufenen Wangen auf, um auf die Schläge der Stiefmutter hinzuweisen (Pollux 4, 141 Τυρὼ πελιδνὴ τὰς παρειὰς Σοφοκλεῖ· τοῦτο δ' ὑπὸ τῆς μητρυιᾶς Σιδηροῦς πληγαῖς πέπονθεν); ihr waren die wegen ihrer Schön-

*) Vielleicht lässt sich ergänzen, dass Sisyphus, nachdem sein erster Anschlag missglückt ist, den Salmoneus zu seinem thörichten Vorgehen gegen die Götter bewegt (ὑβριστὴς ὢν καὶ τῷ Διὶ ἐξισῶσθαι θέλων διὰ τὴν ἀσέβειαν ἐκολάσθη) und dadurch sein Ende herbeiführt.

heit gerühmten*) Haare abgeschnitten (Älian, h. a. 11, 18 κόμης δὲ πένθος λαγχάνω πώλου δίκην κ. τ. λ. Nauck, Fr. trag. 598). Ihre Stiefmutter macht ihrem Namen Σιδηρώ alle Ehre (fr. 597 αὕτη δὲ μάχιμός ἐστιν ὡς κεχρημένη σαφῶς σιδήρῳ καὶ φοροῦσα τοὔνομα aus Arist. rhet. 2, 23 p. 1400 b 17, vgl. fr. 591 καρπομανής· εἰς κόρον ἐξυβρίζουσα). Wenn man sieht, dass auf 17 an dem Brunnen eine Schlange dargestellt ist, könnte man geneigt sein, auch fr. 599 (Athen. XI p. 475 A Σοφοκλῆς δὲ Τυροῖ· 'προστῆναι μέσην τράπεζαν ἀμφὶ σῖτα καὶ καρχήσια' πρὸς τὴν τράπεζαν φάσκων προσεληλυθέναι τοὺς δράκοντας καὶ γενέσθαι περὶ τὰ σιτία καὶ τὰ καρχήσια) auf diese Tyro zu beziehen, man müsste dann wohl annehmen, dass, ähnlich wie in der Elektra der Traum der Klytaimestra auf der Scene berichtet und dadurch die Hoffnung auf Änderung des Zustandes erweckt wird, auch hier ein Unheil verkündendes Wahrzeichen, das im Innern des Hauses sich zugetragen hat, nach aussen durch die Erzählung eines Augenzeugen gemeldet wird, um dadurch den Umschwung anzubahnen. Doch ist die Zugehörigkeit dieses Fragmentes zu unserer Tyro immerhin unsicher, es kann ebensogut auch der andern Tragödie gleichen Namens angehört haben, da die Anwesenheit der Schlange am Brunnen auf 17 auch eine andre natürliche Erklärung zulässt. Dass mit der Erkennungsscene der Umschwung eintritt, sagt Schol. zu Eurip. Or. 1691 deutlich: ὁμοίως καὶ ἐν Τυροῖ Σοφοκλέους ἀναγνωρισμὸς κατὰ τὸ τέλος γίνεται. Nach der Katastrophe musste noch die Rache an Sidero und die endgültige Lösung und allgemeine Versöhnung durch Poseidon folgen, denn dass Poseidon als θεὸς ἐκ μηχανῆς auftrat, darauf lässt nicht nur das Wort des Aristophanes ἡμεῖς γὰρ οὐδέν ἐσμεν πλὴν Ποσειδῶν καὶ σκάφη schliessen, sondern das geht auch aus unserer Darstellung, die ja ebenso wie die Spiegel deutlich den Hinweis auf die Sophokleische Tragödie in sich trägt, zur Genüge hervor. Die übrigen Fragmente sind ohne entscheidende Merkmale, sie lassen sich in die Scenen, die man sich nach dem, was wir jetzt von der Tragödie wissen, erdenken kann oder die man voraussetzen muss, ohne jeden Zwang passend einordnen (so z. B. scheint fr. 602 τίκτουσι γάρ τοι καὶ νόσους δυσθυμίαι in das Gespräch der Tyro mit ihren Söhnen am Brunnen zu gehören, ebenso wie fr. 601 μήπω μέγ' εἴπῃς πρὶν τελευτήσαντ' ἴδῃς für Pelias, der seine in der Hoffnung auf Rache aufjubelnde Mutter zurückzuhalten sucht, äusserst passend ist, vgl. die Scene zwischen Orestes und Elektra bei

*) Vgl. Pind. Pyth. 4, 242 Τυροῦς ἐρασιπλοκάμου γενέα.

Soph. El. 1236), ohne dass jedoch völlige Sicherheit dafür zu gewinnen ist. Noch andere, nur aus einzelnen Worten bestehende Fragmente sind ohne jede Beweiskraft.

Nach Apollodor, vor allem aber nach Diod. Sic. IV 68 (Σαλμωνεύς — γήμας Ἀλκιδίκαν — ἐγέννησε Τυρώ, κάλλει διαφέρουσαν — Ἀλκιδίκης ἀποθανούσης ἐπέγημε τὴν ὀνομαζομένην Σιδηρώ· αὕτη δὲ χαλεπῶς διετέθη πρὸς τὴν Τυρὼ ὡς ἂν μητρυιά. μετὰ δὲ ταῦτα Σαλμωνεύς — ὑπὸ Διὸς ἐκεραυνώθη· τῇ δὲ Τυροῖ — Ποσειδῶν μιγεὶς παῖδας ἐγέννησε Πελίαν καὶ Νηλέα· ἡ δὲ Τυρὼ συνοικήσασα Κρηθεῖ ἐτέκνωσεν Ἀμυθάονα κτλ) findet die Begegnung der Tyro mit Poseidon erst nach dem Tode des Salmoneus statt, und die Misshandlung der Sidero ist weiter nichts als die sprüchwörtlich gewordene Behandlung, welche Stiefmütter ihren Stiefkindern angedeihen lassen. Das konnte natürlich bei Sophokles nicht so sein, wie die Fragmente und sonstige Erwähnungen deutlich beweisen. Salmoneus musste leben, denn nur so lange der Vater lebt, kann die Stiefmutter mit dem Willen des Mannes das Stiefkind so schlecht behandeln, und Tyro musste nicht nur längst Mutter geworden, sondern auch ihres scheinbaren Fehltrittes mehr oder weniger überführt sein, so dass die Massregeln der Sidero in den Augen des Salmoneus als gerechte erscheinen können. Erst nachdem Sidero getötet ist und Poseidon durch sein Erscheinen dem Salmoneus die Augen geöffnet hat, kommt dieser zur Überzeugung, dass seiner Tochter schweres Unrecht zugefügt worden ist (fr. 603 γῆρας διδάσκει πάντα καὶ χρόνου τριβή. 604. ἄκων δ' ἁμαρτὼν οὔτις ἀνθρώπων κακός). In diese Scene gehört wohl auch Fragment 592 μὴ σπεῖρε πολλοῖς τὸν παρόντα δαίμονα, σιγώμενος γάρ ἐστι θρηνεῖσθαι πρέπων. Sie sind im Munde des Salmoneus, der nach dem Tode der Sidero sein Unrecht erkennt und weiteren Besprechungen desselben vorbeugen will, äusserst passend. Oder gehören alle drei Fragmente dem Poseidon, welcher damit den Unwillen des Salmoneus über die vollbrachte That zu beseitigen bemüht ist, indem er ihm das Unrecht vorhält, das er selbst an seiner Tochter begangen hat? Mit Rücksicht darauf, dass nach der Aufklärung des Gottes nur noch wenige Worte den Mitspielern gestattet sein können, empfiehlt sich vielleicht diese letztere Annahme. Der Gott wird natürlich, wie regelmässig bei dergleichen Auftritten, auch auf die Zukunft hingewiesen und dem Vater den Auftrag gegeben haben, die Tyro mit Kretheus, seinem jüngeren Bruder, zu verbinden. Ich stehe deshalb nicht an, auf Grund der Sophokleischen Tragödie den bekränzten Mann unseres

Bildes (Fig. 15) als Salmoneus und den hinter ihm stehenden Jüngling als Kretheus, den zukünftigen Gemahl der Tyro, zu bezeichnen. Denn in ihm etwa Neleus zu sehen, daran hindert sowohl die Stellung am äussersten Rande, als anch die ganz abweichende Tracht. Während auf den Spiegeln beide Poseidonssöhne dargestellt sind, hat sich der Künstler unseres Bildes auf einen beschränkt, in genauem Anschluss an die Tragödie, in welcher (wie in der Elektra, der Sophokleischen sowohl wie der Euripideischen, Pylades neben Orestes stumm ist) wahrscheinlich nur der eine Sohn, Pelias, als Sprecher auftrat.

Wir haben danach folgende Personen für das Stück: Sicher Tyro, Sidero (die viele Parallelen zu Klytaimestra bietet), Salmoneus, Pelias, Poseidon, als κωφὸν πρόσωπον Neleus, wahrscheinlich ferner den ἱπποφορβός, der für den Prologos, wo er mit den beiden Pflegesöhnen, um die Vorgeschichte zu erzählen, auftreten könnte, mir fast notwendig erscheint. Nötig war ferner wohl ein Bote, der die Ermordung der Sidero berichtete (doch konnte dies vielleicht auch durch Salmoneus oder den Pelias selbst geschehen), und einer, der die im Hause sich zutragenden Ereignisse mitteilte (fr. 599 προστῆναι μέσην τράπεζαν ἀμφὶ σῖτα καὶ καρχήσια, falls dies Fragment unserer Tragödie angehört). Jedenfalls fehlte es auch nicht an einer Scene, wo Sidero der Tyro ihre Sünden vorhielt und ihr eigenes Vorgehen gegen die Stieftochter rechtfertigte, vgl. fr. 590 ἔχθημα (vgl. die Scene zwischen Elektra und Klytaimestra in der Sophokl. Elektra). Der Chor musste, scheint mir, entsprechend dem πρωταγωνιστής, aus Frauen bestehen, die der Tyro günstig gesinnt waren, ehemaligen Genossinnen und Zeuginnen ihres jetzigen Unglücks.

Auf denselben Stoff der Tyro bezieht sich wohl ohne Zweifel auch die Tragödie (?) Nelei Carmen (Ribbeck, Frag. scen. rom. poes. I S. 233), vgl. Ribbeck, Römische Tragödie S. 630: wir erkennen die Klage der Tyro (Soph. fr. 598) fr. II *foede stupreque castigor cotidie,* den Entschluss der Söhne, die Mutter nicht nur aus den Drangsalen zu erlösen, sondern auch für die ausgestandenen Leiden zu entschädigen, in der Frage des einen, fr. I *en unquam numero matri faciemus volup?* Die Wandlung der Verhältnisse wird entweder tröstend in Aussicht genommen oder nach geschehener That constatiert in fr. III *topper fortunae commutantur hominibus* etc. Dass sich hieraus nichts ergiebt, was mit dem Inhalt der Tyro, so wie ich ihn habe feststellen zu müssen geglaubt, in Widerspruch steht, liegt auf der Hand.

Ich vermute, dass ausser den bei Nauck angeführten Fragmenten auch noch das von Erotian, Gloss. Hippocr. p. 108, 8 (ὅθεν καὶ Σοφοκλῆς ἐν Πελίᾳ φησίν· λευκὸν αὐτὴν ὧδ' ἐπαίδευσεν γάλα) erhaltene (Soph. fr. 446) der Tyro angehört; ein Πελίας als Sophokleische Tragödie wird sonst nirgends erwähnt, und dass sie mit den Ῥιζοτόμοι identisch sei, dass statt ἐν Πελίᾳ :ἐν Πηλεῖ zu schreiben sei, lässt sich durch nichts beweisen oder auch nur wahrscheinlich machen. Dass aber eine Tragödie unter falschem Namen citiert wird, dass an Stelle des Haupthelden der zweite Held genannt wird (ich erinnere daran, dass auf Pelias bei der Erkennungsscene das Hauptgewicht gelegt wird, so dass wir zur Annahme gedrängt wurden, Neleus sei ein κωφὸν πρόσωπον gewesen), ist nichts Ungewöhnliches; so werden vielfach Fragmente der Euripideischen Stheneboia unter dem Namen Bellerophontes angeführt; selbst dem Aristoteles scheint etwas Ähnliches zugestossen zu sein, in dem er die Σκύριοι des Sophokles, in welchen die Abholung des Neoptolemos behandelt wurde, unter dem Namen Neoptolemos anführt. Giebt man hiernach die Möglichkeit zu, dass ἐν Πελίᾳ für ἐν Τυροῖ gesetzt sein konnte, so wird die Vermutung durch den Hinweis auf Diod. Sic. VI 7, 5 zur Wahrscheinlichkeit erhoben. Dort heisst es: ὅτι ὁ αὐτὸς Σαλμωνεὺς ἔσχε θυγατέρα Τυρώ, ἥτις διὰ τὴν λευκότητα καὶ τὴν τοῦ σώματος μαλακότητα ταύτης τῆς προσηγορίας ἔτυχεν, was zu dem λευκὸν αὐτὴν ὧδ' ἐπαίδευσεν γάλα ganz wunderbar stimmt (vgl. Propert. III 26 *candida Tyro*). Wurde bei Tyro, um ihren Namen zu erklären, vielleicht eine Ernährung mit anderer als Muttermilch vorausgesetzt? Dass die blutunterlaufenen Wangen, mit denen sie nach Pollux 4, 141 (πελιδνὴ τὰς παρειάς) auftrat, um die Misshandlungen der Sidero anzudeuten, mit dieser Namenserklärung nicht im Widerspruch stehen, bedarf wohl keiner besonderen Ausführung. Nach dem, was ich über die Erkennungsscene ausgeführt habe, leuchtet es ein, dass das im Tempel der Apollonis zu Kyzikos einst vorhandene Relief (Anth. Pal. 3, 9 ἐν τῷ ἐνάτῳ Πελίας καὶ Νηλεὺς ἐνλελάξευνται, οἱ Ποσειδῶνος παῖδες, ἐκ δεσμῶν τὴν ἑαυτῶν μητέρα ῥυόμενοι, ἣν πρώην ὁ πατὴρ μὲν Σαλμωνεὺς διὰ τὴν φθορὰν ἔδησεν, ἡ δὲ μητρυιὰ αὐτῆς Σιδηρὼ τὰς βασάνους αὐτῇ ἐπέτεινεν:

Μητέρα τρηχείοισιν ἐπὶ σπειρήμασι Τυρὼ
Σαλμωνεῖ γενέτᾳ τῷδ' ὑποτασσομένην
Οὐκέτι γὰρ δουλώσει ἐν ἕρκεσιν, ἐγγύθι λεύσσων
Νηλέα καὶ Πελίαν τούσδε καθεζομένους)

mit der Sophokleischen Tragödie Tyro nichts zu thun haben kann; bei

Sophokles trifft Tyro mit ihren Söhnen beim Brunnen zusammen, zu dem sie von ihren beiderseitigen Auftraggebern gesandt sind, in Kyzikos dagegen sass, soweit das unvollständige Epigramm erkennen lässt, Tyro gefangen und ihre Söhne sitzen bei ihr. Man hat sich gewöhnt, die Kyzikenischen Epigramme vielfach als Argumente von Tragödien anzusehen, aber ohne jeden zwingenden Grund. Wo wirklich eine Übereinstimmung mit Tragödienstoffen stattfindet, da mag dies vielfach nur auf Zufall beruhen. Gerade durch das Kyzikenische Epigramm ist Welcker (Die griech. Trag. I S. 313) irre geführt worden; er nimmt an, dass die beiden Jünglinge durch irgend einen Anlass in die Burg des Salmoneus geführt werden und dadurch mit Tyro (die doch gefangen gehalten wird) ins Gespräch kommen. Nachdem die Entdeckung herbeigeführt ist, muss nach Welcker erst die σκάφη zur Bekräftigung von der nahen Trift herbeigeholt werden. — Es liess sich ja wohl ein Weg denken, um das Epigramm mit dem oben festgestellten Inhalt der Tragödie in Einklang zu bringen, nämlich wenn man annehmen wollte, dass die Rache nicht unmittelbar auf die Erkennungsscene folgte. Tyro konnte nach dem Zusammentreffen am Brunnen wieder ruhig in die Burg zu ihren Peinigern zurückkehren, und ihre Söhne mussten, nachdem sie die nötigen Vorbereitungen getroffen, sich den Eingang zur Burg und zum Gefängnis ihrer Mutter bahnen. Aber dem widerstreitet doch das, was im Schol. zu Eurip. Or. 1691 gesagt wird, ὁμοίως καὶ ἐν Τυροῖ Σοφοκλέους ἀναγνωρισμὸς κατὰ τὸ τέλος γίνεται. Man wird demnach am besten thun, dem Epigramm von Kyzikos keine besondere Bedeutung zuzuerkennen.*)

Ein Denkmal, das in gewisser Weise auch noch mit der Sophokleischen Tragödie in Verbindung steht, verdient noch eine Erwähnung. In den Jahrb. d. Inst. VI T. 2 S. 61 hat P. Wolters eine wohl aus

---

*) In Bezug auf dies Epigramm hatte Prof. v. Wilamowitz die Güte, mir folgendes zu schreiben: „Das Epigramm selber lässt sich, glaub' ich, leicht herstellen, nur λεύσσω für λεύσσων „Dein Strick soll die Tyro neben dem Salmoneus hier nicht mehr plagen, der wird sie in seinen Fesseln nicht mehr zur Sklavin machen: da sehe ich Neleus und Pelias sitzen." Der Verfertiger deutete also eine Scene: Sidero bindet die Tyro in Gegenwart des Salmoneus, nebenan sitzen die Kinder, die Rettung ist also nahe. Das wäre sogar eine denkbare Komposition für eine Columna caelata. Eine ganz andere Frage ist, ob der Verfasser die Scene gesehen und verstanden hat. Und eine dritte, wie weit wir sie für den scenischen Aufbau des Dramas verwerten dürfen, — da würde ich prinzipiell geneigt sein, die Freiheit des Bildhauers zu wahren. Nur die Fabel im allgemeinen entnimmt er."

Tanagra stammende Terrakotta veröffentlicht, die unzweifelhaft auf Tyro sich bezieht. Auf einem Felsen am Rande eines Flusses sitzt eine Frau, die mit trauernder Teilnahme auf eine im Flusse ausgesetzte σκάφη blickt, in der zwei in Windeln gewickelte Kinder liegen. Das kann nur Tyro sein, die ihre Kinder ausgesetzt hat, und zwar im Wasser des Enipeus ausgesetzt hat, den sie für den Vater hält. Denn nur dann wird, wie Wolters mit Recht sagt, die Aussetzung begreiflich, wenn bei dem Gotte des Flusses selbst ein Interesse für die Kinder vorausgesetzt werden darf, sonst wäre sie eine unverständliche Grausamkeit. Eine solche Wendung der Sage kann natürlich nicht mit der Sagenform verbunden werden, die Homer (Od. 11, 235) anführt; denn wenn Poseidon, nachdem er in der Gestalt des Enipeus der Tyro genaht ist, sich ihr offenbart und ihr gebietet, die Kinder aufzuziehen, so ist dadurch jede Aussetzung unmöglich gemacht. Sondern wir werden auf die bei Sophokles benutzte Sagenform geführt, bei welcher der ἀναγνωρισμός durch die σκάφη geschieht. Dann wird allerdings vorauszusetzen sein, dass Poseidon als Vater nicht von vornherein bekannt war, sondern dass er sich erst bei oder nach dem ἀναγνωρισμός offenbarte. Das stimmt ja dazu, dass auch nach der obigen Untersuchung Ποσειδῶν als θεὸς ἐκ μηχανῆς angenommen wurde, der zum Schluss sich als Vater zu erkennen giebt und alle Schwierigkeiten aus dem Wege räumt. — Für die römische Kunst ist diese Terrakottafigur von einschlagender Bedeutung, sie lässt erkennen, dass wohl das einzige, was bis jetzt noch als Eigentum der römischen Mythologie galt, die Aussetzung des Romulus und Remus, in Wirklichkeit nichts ist als eine Übertragung der Tyrosage.*)

*) Vgl. Trieber im Rheln. Mus. Bd. 43 S. 569.

Euripides.

1. Alkmene.

Welcher Nutzen der Vasenerklärung aus dem Studium der Tragödie, und umgekehrt der Bestimmung des Inhalts der Tragödien aus der Vasenerklärung erwächst, dafür giebt es wohl kaum ein besseres Beispiel als die Alkmenesage. Da das Programm, in dem ich diese Sage vor Jahren behandelt habe*), wenig verbreitet zu sein scheint, so halte ich es für richtig, der Frage hier noch einmal näher zu treten.

Auf einer Vase, die aus Castle Howard in das Brit. Mus. übergegangen ist**), erblickt man in der Mitte einen mit einem dorischen Fries und Kymation geschmückten, oben mit κρατευταί (zum Auflegen der ὀβελοί) versehenen Altar***), vor dem sechs abwechselnd ge-

*) Beiträge zu Euripides: I. Alkmene. Progr. des Friedrichsgymn. Berlin 1882.

**) Brit. Mus. Cat. IV F 149; dort auch die Litteratur. Im Journ. Hell. Stud. 1890 T. 6 ist eine neue farbige Abbildung gegeben; unsere Fig. 18, nach der ersten Veröffentlichung (Mon. inedit. Ann. 1837 T. 2) angefertigt, genügt jedoch, soweit es sich um Erkenntnis des Thatsächlichen handelt.

***) Ich habe früher (Beitr. S. 5) den Altar als Scheiterhaufen erklärt, weil der Triglyphenfries in gleicher Ebene mit der Vorderseite der Holzscheite zu liegen scheint. Indes ist man doch einmal deshalb, weil bei keinem der nicht seltenen Scheiterhaufen ein architektonischer Abschluss gebildet ist (Kroisos, Patroklos, Herakles, Meleagersage), und vor allem wegen der Rücksicht auf Fig. 19 genötigt, an einen Altar zu denken, vor dem Holzscheite aufgeschichtet sind. Allerdings muss man dem Maler dann einen Fehler in der Perspektive zutrauen, aber das ist ja nichts Ungewöhnliches. Einzelne, z. B. noch S. Reinach in seinem Rép. des vases peints S. 237, sprechen von einem Sarg auf dem Scheiterhaufen. Das ist ein Widerspruch. Entweder wird die Leiche verbrannt, dann braucht man einen Scheiterhaufen, aber keinen Sarkophag, sondern nur ein Aschengefäss, oder sie wird beigesetzt, dann ist der Sarkophag nötig, aber der Scheiterhaufen überflüssig. — Huddilston Greek Trag. S. 14 führt noch andere auf Alkmenes Tod bezügliche Denkmäler an: *the death of Alkmene is represented on five urns which one would associate with the Alkmene of the same poet.* Aber die T. 26—27 der Körteschen Rilievi d. urne etr. stellen nicht den Alkmenemythus, sondern den Alkmaeonmythus (ital. Alcmeone) dar!

schichtete Holzscheite aufgebaut sind; über ihm wölbt sich ein aus drei verschieden gefärbten (hellrot, gelb, dunkelrot) Streifen bestehender Bogen (offenbar ist ein Regenbogen gemeint), dessen Enden auf den κρατευταί aufruhen; der Innenraum ist von grauweissen Punkten erfüllt. Auf dem Altar sitzt Alkmene ΑΛΚΜΗΝΗ mit Chiton, Himation und tief



Fig. 18. Alkmene, V. d. Brit. Mus. Mon. nouv. Ann. 1837, T. 2.

in den Rücken hinabfallendem Schleier bekleidet; sie stützt sich mit der l. H. auf den Altar, während sie die r. H. zur Höhe des Gesichtes erhebt, im freudigen Erstaunen über die Erscheinung, die sie links oben erblickt. Dort wird nämlich bis zur Brust Zeus (ΖΕΥΣ) sichtbar, mit dem Scepter in der r. H., die linke Hand streckt er vor, wie um

durch die Handbewegung seine Reden zu begleiten. Unten, zu beide Seiten des Scheiterhaufens, erblickt man zwei mit Anzünden de Holzstosses beschäftigte Personen, rechts den bärtigen Ampbitryo (ΑΜΦΙΤΡΥΩΝ), links den jugendlichen Antenor (ΑΝΤΗΝΩΡ); währen Amphitryon mit ernstem, finstere Entschlossenbeit verratendem An gesicht beide Fackeln gleichmässig nach vorn hält, um das Holz i Brand zu setzen, ungeschreckt von einem gewaltigen eben vor ih niederfallenden Blitz, wendet sich Antenor, vor dem gleichfalls ei Blitz niedergestürzt ist, zur Flucht, indem er zugleich beim eiligen Lauf ein hohes zum Opfern dienendes Gefäss umwirft*). Weiter erblickt man oberhalb zu beiden Seiten des farbigen Bogens zwei bis zur Hüfte sichtbare Frauengestalten, die aus je einer Amphora Wasser auf den Altar herabgiessen, um die etwa ausbrechenden Flammen zu löschen; rechts davon, in gleicher Höhe, nur bis zur Brust sichtbar erscheint Eos (ΑΩΣ), die Göttin der Morgenröte; sie hält sich mit der rechten Hand einen Spiegel vor. Oben ist das Vasenbild durch ein dorisches Kymation abgeschlossen, darüber folgt ein Streifen mit Epheuranken und Blättern, und dort steht auch die Inschrift des Vasenmalers ΠΥΘΩΝ ΕΓΡΑΦΕ.

Der erste Herausgeber, Millingen (Nouvelles Annales 1837 S. 487) erkannte in der Darstellung die „Apotheose der Alkmene“, indem er sich darauf stützt, dass nach einer mehrfach überlieferten Sage Zeus den Leichnam seiner Geliebten durch Hermes stehlen und durch einen Stein ersetzen lässt, und darauf, dass Alkmene nach dem Tode ihres ersten Gemahls mit Rhadamanthys aus Kreta vermählt wird. Er meint, dass Python, einer anderen Sagenversion als der uns überlieferten folgend, die von ihrem Gatten nacb ihrem Tode auf den Scheiterhaufen gesetzte Alkmene durch Zeus unter Blitz und Donner und Sturmwind (darauf deuten die grauweissen Punkte innerhalb des Bogens) wieder ins Leben rufen lässt, um sie dann im Elysion dem Rhadamanthys als Gattin zuzugesellen; als Zeus einschreitet, ist der Gatte und sein Gefährte schon im Begriff, den Scheiterhaufen anzuzünden, so dass die Hyaden, die παρθένοι ὀμβροφόροι, sich dazwischen legen und das Feuer durch ihre Wassergüsse löschen müssen.

Dass diese Erklärung falsch ist, lässt sich unschwer beweisen; zunächst ist die überlieferte Sage von der durch Millingen voraus-

*) vgl. o. S. 6.

gesetzten soweit verschieden, dass kaum eine Einigung möglich erscheint; ferner aber wird ohne Ausnahme berichtet, dass Amphitryon vor Alkmene stirbt, so dass nimmermehr der erstere hätte dazu schreiten können, dem Leichnam der Gattin den letzten Ehrendienst zu erweisen; dazu kommt noch, dass eine Apotheose ohne Zerstörung des sterblichen Körpers doch an sich ein Unding ist, dass ferner der Blitz- und



Fig. 19. Alkmene, V. d. Brit. Mus. Ann. d. Inst. 1872. T. d'agg. A.

Donnerapparat durch Zeus unnötigerweise in Bewegung gesetzt ist, wenn er damit nur die Wiedererweckung der toten Alkmene erreichen wollte; auch gelten ja offenbar die Blitze nicht ihr, sondern, wie aus der Stellung klar hervorgeht, dem Amphitryon und Antenor, die beide von dem Anzünden des Holzstosses zurückgeschreckt werden sollen.*) Ausserdem zeigt ein anderes Vasenbild, welches zum unsrigen sicher

*) Hom. Θ 132 βροντήσας δ'ἄρα δεινὸν ἀφῆκ' ἀργῆτα κεραυνὸν κὰδ δὲ πρόσθ' ἵππων Διομήδεος ἧκε χαμᾶζε.

in Beziehung steht, dass es sich um das Verbrennen einer **lebendigen** Person handelt.

Es ist dies eine in London befindliche Vase, die ich 1872 in den Annali dell' Instituto S. 5—18, tav. d'agg. A. veröffentlicht und besprochen habe (Fig. 19).*) Man erblickt dort den auf dem Bilde des Python als Antenor bezeichneten Jüngling, der mit zwei Fackeln eine Frau bedrängt, die sich auf einen Altar geflüchtet hat und entsetzt über die ihr drohende Gefahr beide Arme emporstreckt. Über einem gleichfalls aus drei Streifen bestehenden Bogen, mit dem doch auch nur ein Regenbogen gemeint sein kann, stehen zwei Frauen, die aus Hydrien Wasser ausgiessen, um die Fackeln zu löschen. — Man könnte, um dieses Vasenbild zu deuten, zunächst an solche Scenen denken, wie sie uns z. B. von Plautus geschildert werden, Rudens III, 4. *La.* Iguem magnum hic faciam. *Dac.* Quin ut humanum exuras tibi? *La.* Immo hasce ambas hic in ara, ut vivas, comburam; doch ist es wegen des Regenbogens und der Hyaden unmöglich, eine Deutung ausserhalb der Heroengeschichte zu versuchen; trotz der grossen Abweichungen, die ja augenfällig sind, herrscht nun doch wieder eine so grosse Übereinstimmung zwischen der Alkmenevase und der eben besprochenen, dass an einem Zusammenhang zwischen beiden nicht gezweifelt werden kann. Wir lernen aus Fig. 19 das **eine**, dass die mit Feuer bedrohte Frau unter allen Umständen als **lebendig** gedacht werden muss.

Was ist das aber für ein Mythus, nach welchem Amphitryon mit Hülfe eines Gefährten seine Gattin auf einem Altar lebendig zu verbrennen gedenkt, so dass er erst durch die Blitze des Zeus von seinem Vorhaben zurückgeschreckt werden muss? Giebt es im Leben der Alkmene einen Augenblick, wo sie dem Amphitryon, ihrem Gatten, eines todeswürdigen Verbrechens schuldig scheinen kann, so dass sie nur dem Dazwischentreten des Zeus die Erhaltung ihres Lebens verdankt?

Offenbar ist es nicht schwer zu erkennen, dass wirklich in dem Mythus der Alkmene ein Augenblick vorkommt, wo ihr Gatte allen Grund haben konnte, auf ihre Bestrafung zu sinnen. Amphitryon, ebenso wie Alkmene aus dem Geschlecht des Perseus entsprossen, wird von Sthenelos aus Argos vertrieben, als er durch ein Versehen

*) Brit. Mus. Cat. IV F. 193.

den Elektryon, den Vater der Alkmene, getötet, und begiebt sich nach Theben, wo er bei dem König Kreon freundliche Aufnahme findet; ihm folgt Alkmene, die schon von ihrem Vater dem Amphitryon als Gattin übergeben war, unter der Bedingung, dass er sie als Jungfrau bis zu seiner Rückkehr von dem Rachezuge gegen die Teleboer bewahre; jetzt nachdem Elektryon durch seinen Tod an der Vollendung seines Gelübdes verhindert wird, heischt sie von Amphitryon Rache für ihre getöteten Brüder; in der Hoffnung, durch Besiegung der Teleboer und Taphier die Alkmene ganz in seinen Besitz zu bekommen, unternimmt Amphitryon den Zug gegen die Teleboer, besiegt und tötet ihren König Pterelaos und nimmt ihre Stadt ein, dann kehrt er als Sieger nach Theben zurück. In der Nacht, die seinem Eintreffen vorausgeht, kommt ihm jedoch Zeus bei Alkmene zuvor; in Amphitryons Gestalt naht er sich ihr, erzählt ihr seine Heldenthaten, überreicht ihr die von ihrem Gatten für sie bestimmten Geschenke, und — erntet den dem wahren Amphitryon zugedachten Lohn. Als der eigentliche Sieger am Morgen nach der langen Nacht sich seiner Gattin naht, wird er natürlich nicht mit der Wärme aufgenommen, die er zu erwarten berechtigt ist; er macht seiner Gattin Vorwürfe, die wiederum nicht versteht, wie er, der sie soeben erst verlassen hat, über wenig herzlichen Empfang klagen kann; aus ihren Reden entnimmt Amphitryon nur eins, dass jemand, von dem er bestimmt weiss, dass er selbst es nicht ist, vor ihm da gewesen ist; er muss seine Gattin für treulos halten, und je mehr Anstrengungen er es sich hat kosten lassen, um vollständig in ihren Besitz zu gelangen, um so stärker muss dann sein Groll sein, dass er so schändlich hintergangen ist. Wenn er sie da bedroht und, als sie sich auf den Altar flüchtet, dort zu verbrennen Miene macht, wer darf sich darüber wundern? Natürlich wird die Strafe nicht wirklich vollzogen: als eben der Holzstoss entzündet werden soll, erscheint von oben Zeus, durch Blitze treibt er den Amphitryon und seinen Gefährten zurück, die etwa ausbrechenden Flammen werden durch die Hyaden gelöscht, der Frieden wird zwischen den beiden Gatten wieder hergestellt, und damit nimmt die Sache ein gedeihliches Ende. Dass der ganze Vorgang in die Frühe gleich nach der Ankunft des Amphitryon fällt, deutet die Göttin der Morgenröte, welche vom Maler rechts zugefügt ist, um dem Zeus der linken Seite das Gleichgewicht zu halten, genügend deutlich an.

Es wird niemand leugnen, dass bei einer solchen Erklärung alle

Einzelheiten der Vase bis zum Kleinsten deutlich und verständlich sind. Nur eine Schwierigkeit bleibt zu überwinden: es ist nirgends überliefert, dass Amphitryon eine so grausame Strafe an seiner Gattin zu vollstrecken beschlossen habe.

Auf der Rückseite der Vase sieht man eine bacchische Scene. Deutet die Hinterseite auf Dionysos und die ihm geweihten Spiele hin, so lässt auch die Vorderseite durch die Anordnung der Figuren (die Götter oben auf dem θεολογεῖον, die Menschen unten) entschieden den Einfluss des Dramas erkennen und zwar, um dies gleich vorwegzunehmen, der Tragödie, nicht etwa der Komödie, von deren Ausgelassenheit hier sich auch nicht die mindeste Spur findet. Es kommt noch hinzu, dass, wenn man die verschiedenen Dichtungsarten, Epos, Melos und Drama untereinander vergleicht, der Dramatiker am leichtesten geneigt erscheint, den bis dahin geltenden Mythus zu verändern, sei es, dass es gilt, einen Vorgänger durch Neuheiten zu überbieten, sei es, dass ein Mythus überhaupt erst Umgestaltungen nötig hat, um dramatisch wirksam zu werden. Nehmen wir demnach an, dass die von Amphitryon geplaute Bestrafung der Alkmene durch den Feuertod die Erfindung eines tragischen Dichters sei, so fragt es sich, ob wir die Möglichkeit besitzen noch herauszubekommen, wem dieselbe verdankt wird.

Ob der Mythus der Alkmene und des Amphitryon von Aischylos behandelt worden ist, scheint mehr als zweifelhaft, wahrscheinlich ist die eine Angabe, welche eine Tragödie Namens Ἀλκμήνη dem Aischylos zuschreibt, nur unvollständig, insofern als der Name des Euripides ausgefallen ist.*) Dagegen ist ein Ἀμφιτρύων des Sophokles und die Ἀλκμήνη des Euripides sicher; von andern tragischen Dichtern wird ausserdem noch Ion genannt, von dessen Ἀλκμήνη 3 Fragmente, einzelne Wörter, erhalten sind, ferner Astydamas minor (nur der Titel Ἀλκμήνη ist erhalten), Dionysios der Jüngere (Ἀλκμήνη mit einem Fragment) und Aischylos aus Alexandria, von dessen Ἀμφιτρύων ein Fragment auf uns gekommen ist. Von allen kann eigentlich nur einer, Euripides, mit seiner Ἀλκμήνη hier in Frage kommen, deshalb weil die Dichtungen keines andern Dichters so weit verbreitet und von solchem Einfluss auf die Kunst gewesen sind, wie die des Euripides.

*) Hesych. 1 p. 486 ἄποστας· φυγών. Αἰσχύλος Ἰσθμιασταῖς καὶ Ἀλκμήνῃ. Nach Dindorf, lex. Aesch. ist Εὐριπίδου ausgefallen. Nauck will mit Butler καὶ Ἀμυμώνῃ lesen.

Das geht auch aus der Zahl der Fragmente hervor: während von den andern oben angeführten Tragödien meist garnichts oder nichtssagende Wörter erhalten sind, tritt die Ἀλκμήνη des Euripides bei Nauck mit 17 längeren und kürzeren Fragmenten auf, wahrscheinlich aber stellt sich ihre Zahl sogar auf 19.

Welcker*) hat, weil in dem Marmor Albanum der Titel der Ἀλκμήνη ausgelassen ist, geglaubt sie mit dem Ῥαδάμανθυς zusammennehmen, d. h. sie als Doppeltitel auffassen zu müssen. Dass dies falsch ist, dazu bedarf es nicht erst eines langen Beweises. Der Ῥαδάμανθυς wird als unecht bezeichnet, wie kann er da mit der durchaus als echt geltenden Alkmene für identisch gehalten werden?**) Ausserdem stimmt das was von der Alkmene berichtet wird, gar nicht mit dem vorausgesezten Inhalt des Rhadamanthys überein. Nach Welcker handelt es sich nämlich um die nach dem Tode des Amphitryon eingetretene Verheiratung der Alkmene mit Rhadamanthys. Abgesehen davon, dass sich bei dem trockenen, aller Verwicklung baren Stoffe schwer denken lässt, wie es selbst einem Euripides gelungen sein sollte, ihn zu beleben und dramatisch zu gestalten, ist es bei einem derartigen Inhalt ganz unmöglich die Worte des Plautus (Rudens 4) *proh di immortales, tempestatem quoius modi Neptunus nobis nocte hac misit proxuma! detexit ventus villam! quid verbis opus't, non ventus fuit, verum Alcumena Euripidi* zu verstehen. Denn dass Welcker Unrecht hat, wenn er glaubt darin eine Hinweisung auf eine etwa im Prolog des Stückes vorgebrachte Erzählung von der unter Blitz und Donner erfolgten Geburt des Herakles finden zu können, bedarf keines Wortes. Ebensowenig glücklich ist Hartung in seinem Euripides Restitutus gewesen, der die Alkmene mit dem Likymnios zusammenwerfen möchte.***) So werden wir schon von vorn herein geneigt sein, unser Vasenbild von der Alkmene des Euripides abhängig zu denken, sobald in den ziemlich zahlreichen Fragmenten nichts enthalten ist, was dagegen spricht; um so mehr wird dies gelten, sobald sich zeigt, dass dies nicht nur nicht der Fall ist, sondern dass im Gegenteil sogar einzelnes entschieden uns veranlasst, eine derartige Veränderung des Mythus, wie wir sie in Bezug auf das Verbrennen annehmen müssen, bei Euripides vorauszusetzen.

*) Welker gr. Trag II. S. 691.

**) So schon Hartung, Eurip. rest. I S. 534 v. Wilamowitz, observ. in Eurip. S. 16. Anal. Eurip. S. 150.

***) Hartung, Eur. rest. I S. 534.

Unter Blitz und Donner werden auf der Vase Amphitryon und Antenor vom Anzünden des Holzstosses zurückgeschreckt, unter gewaltigem Sturmwind und heftigen Regengüssen wird das Feuer gelöscht; stimmt das nicht völlig mit dem was im Rudens von der Alcumena des Euripides berichtet wird: *detexit ventus villam! quid verbis opus't, non ventus fuit verum Alcumena Euripidi?* Nicht unwichtig ist auch, dass nach Frgm. 67:

ὁ φόβος, ὅταν τις σώματος μέλλῃ πέρι
λέγειν καταστὰς εἰς ἀγῶν' ἐναντίον,
τό τε στόμ' εἰς ἔκπληξιν ἀνθρώπων ἄγει
τὸν νοῦν τ' ἀπείργει μὴ λέγειν ἃ βούλεται.
τῷ μὲν γὰρ ἔνι κίνδυνος, ὁ δ' ἀθῷος μένει.
ὅμως ἀγῶνα τόνδε δεῖ μ' ὑπεκδραμεῖν·
ψυχὴν γὰρ ἆθλα τιθεμένην ἐμὴν ὁρῶ.

irgend jemand, ob Frau, ob Mann, lässt sich aus der Fassung nicht ohne weiteres erkennen,*) in Lebensgefahr sich befindet. Allerdings hat Nauck nach Gaisfords Vorgang diese Verse der 'Αλκμήνη entzogen und in den 'Αλκμέων gesetzt, weil im Cod. Vind. nur Εὐριπίδου ἀκμ angegeben ist; der Grund, diese Abkürzung lieber in 'Αλκμέων statt in 'Αλκμήνη zu ergänzen, ist offenbar kein anderer, als dass nach der gewöhnlichen Annahme in der Alkmene eine Prozessscene, die in den Versen angedeutet liegt, keine Stätte fand; nachdem es sich aber herausstellt, dass die nach der Rückkehr des Amphitryon in seinem Hause sich abspielende tragische Verwickelung dem euripideischen Drama zu Grunde gelegen hat, da zeigt sich auch, dass jene Verse im Munde der Alkmene, die der Untreue angeklagt, sich verteidigt, im höchsten Masse passend sind. Dass von der langen Nacht, in der Zeus den Herakles zeugte, und an deren Ende Amphitryon ankommt, die Rede ist, lässt sich aus Fragm. 104 ἀμολγὸν νύκτα schliessen; auch Fragm. 90 πόθεν δὲ πεύκης πανὸν ἐξεῦρες λαβεῖν könnte auf die Nacht sich beziehen, wenn nicht auf die zur Umbauung des Altars nötigen Holzscheite hingewiesen wird.**) Auch dass die Vorgeschichte, die Vertreibung aus Argos durch Sthenelos, ausführlicher berichtet wird, lehrt Fragm. 89 οὐ γάρ ποτ' εἴων Σθένελον εἰς τὸν εὐτυχῆ χωροῦντα τοῖχον τῆς δίκης ἀποστερεῖν.

*) Um die Verse auf Alkmene beziehen zu können, ist es kaum nötig v. 2 καταστάς in καταστάσ' zu verändern.

**) Vielleicht gehört auch fr. Eur. inc. 1002 κορμοῖσι πεύκης hierher.

Amphitryon, der natürlich nicht weniger Schmerzen über das Unglück seines Hauses empfindet, als die Gattin, die er zu töten im Begriff ist (man vergleiche das ernste, tiefen Schmerz zeigende Antlitz des Amphitryon auf unserm Vasenbild), wird von irgend jemand getröstet (Fragm. 98 ἀλλ' εὖ φέρειν χρὴ συμφορὰς τὸν εὐγενῆ; vielleicht auch Fragm. 99 τὸν εὐτυχοῦντα χρῆν σοφὸν πεφυκέναι), u. s. w., kurz alle Fragmente, die irgend wie charakteristisch sind, fügen sich nicht nur passend in den vorausgesetzten Mythus ein, sondern lassen ihn auch, und nur ihn, mehr oder weniger deutlich hervortreten.

Nicht unwichtig ist auch, dass die Erzählung des Hygin*) von der Rückkehr des Amphitryon in ihrer ganzen Form noch den Einfluss der Tragödie ziemlich deutlich erkennen lässt. Es heisst dort: *Amphitryon cum abesset ad expugnandam Oechaliam, Alcimena existimans Jovem conjugem suum esse eum thalamis recepit. qui cum in thalamos venisset et ei referret quae in Oechalia gessisset, ea credens conjugem esse cum eo concubuit. qui tam libens cum ea concubuit, ut unum diem usurparet, duas noctes congeminaret, ita ut Alcimena tam longam noctem ammiraretur. postea cum nuntiaretur ei conjugem victorem adesse, minime curavit, quod jam putabat se conjugem suum vidisse. qui cum in regiam intrasset et eam videret negligentius se curantem, mirari coepit et queri quod se advenientem non excepisset. cui Alcimena respondit: jam pridem venisti et mecum concubuisti et mihi narrasti quae in Oechalia gessisses.« Quae cum signa omnia diceret, sensit Amphitryon numen aliquod fuisse pro se; ex qua die cum ea non concubuit. quae ex Jove compressa peperit Herculem.* Die dialogische Form, in der das Wiedersehen zwischen den beiden Gatten geschildert wird, ferner das, was über die Verwunderung der Alkmene gegenüber Zeus erzählt wird, deutet darauf hin, dafs das Ganze einer Tragödie entnommen ist, die ihrem Inhalte nach sich mit der des Euripides deckte. Allerdings sagt Hygin nichts vom Verbrennen, ebensowenig wie von dem Dazwischentreten des Zeus, aber das letztere verstand sich für ein Drama fast von selbst, und da Alkmene nicht wirklich verbrannt ist, konnte der Versuch verschwiegen werden.

Vielleicht nimmt aber jemand Anstoss daran, dass bei Euripides Amphitryon Anstalt machen soll, den Altar, auf den sich Alkmene geflüchtet hat, mit Holz zu umbauen und dieses anzuzünden. Aber der-

*) Hygin. ed. M. Schmidt S. 63.

artige Mittel hat der Dichter ja öfter angewendet; so lässt er in den Hiketides die Euadne vor den Augen der Zuschauer sich in den Scheiterhaufen stürzen, der die Gebeine ihres Gatten verzehrt, und im Herakles v. 240 wird dasselbe angedroht, was hier in Wirklichkeit geschieht, es soll Holz herbeigeholt, der Altar umbaut und Amphitryon mit all den Seinen, die auf dem Altar Schutz gesucht haben, verbrannt werden, βωμὸν πέριξ νήσαντες ἀμφήρη ξύλα ἐμπίμπρατ' αὐτῶν καὶ πυροῦτε σώματα. Eine direkte Nachahmung der Alkmenescene haben wir auch bei Aristophanes in den Thesmoph. 726, wo die Frauen drohen, den Mnesilochos, der sich auf den Altar geflüchtet hat, zu verbrennen ἐκφέρειν τε τῶν ξύλων, καὶ καταίθειν τὸν πανοῦργον, πυρπολεῖν θ' ὅσον τάχος. Auch Lys. 269 μίαν πυρὰν νήσαντες ἐμπρήσωμεν — πάσας kann verglichen werden, vor allem aber Plaut. Rud. III sc. 4 *ignem magnum hic faciam — hasce ambas hic in ara ut vivas comburam*, was um so mehr hervorgehoben zu werden verdient, als Diphilos, auf den der Rudens zurückgeht, schon gleich im Anfang des Stückes auf die Alkmene des Euripides anspielt.

Auch dass die Feuer- und Gewitterscene nicht etwa durch einen Botenbericht mitgeteilt, sondern den Augen der Zuschauer in Wirklichkeit vorgeführt wird, das wird durch den Anfang des Rudens erwiesen: *proh dii immortales, tempestatem cuius modi Neptunus nobis nocte hac misit proxuma! Detexit ventus villam, quid verbis opust? non ventus fuit, verum Alcumena Euripidi, ita omnis de tecto deturbavit tegulas.* Denn diese Worte erlauben nicht anzunehmen, dass der Versuch des Amphitryon, seine Gattin zu verbrennen, und das Einschreiten des Zeus mit Blitz, Donner und Hagelsturm nur in einem Botenbericht den Zuschauern mitgeteilt worden sei. Stände das Vasenbild allein, so wäre eine derartige Voraussetzung möglich, weil der Maler die Anregung zu seinem Werke allenfalls auch der Erzählung hätte entnehmen können, aber wenn der Fischer im Rudens, um das Unwetter der vergangenen Nacht zu schildern, keinen besseren Vergleich findet als die Alcumena Euripidi, so geht daraus eben hervor, dass in dieser den Zuschauern der Gewittersturm nicht erzählt, sondern wirklich vorgeführt wurde.*) Es ist das in Wirklichkeit auch nichts so Besonderes. Wenn Alkmene sich auf den Altar flüchtet und sich weigert ihn zu verlassen,

*) Vgl. auch noch v. Wilamowitz Herakles S. 54, 92, der sich gegen eine falsche Deutung der plautinischen Vase wendet.

so kann Amphitryon leicht um den Altar Holzstücke aufhäufen lassen, um die Ungetreue zu verbrennen, das ist keine schwierige Aufgabe für den Regisseur, und dass Blitz und Donner oft auf der antiken Bühne vorgeführt sind, daran kann man nicht zweifeln. So ergänzt sich auch hier bildliche und litterarische Überlieferung, um uns Aufschluss über die antike Tragödie zu geben.*)

In meinen „Beiträgen zu Euripides“ S. 16 ff. hatte ich versucht, den Gang des Stückes, in Anlehnung an die bei Plautus vorliegende, offenbar auf ein griechisches Stück zurückgehende Parodie „Amphitruo“ einigermassen festzustellen und die einzelnen Fragmente des Euripides einzuordnen. Obgleich ich auch heute noch an der Berechtigung dies zu thun festhalte, erscheint es mir doch richtiger, hier darauf zu verzichten, weil man sich bei einem solchen Versuch, je mehr man in das Einzelne eingeht, um so mehr der Gefahr der Willkür aussetzt.

2. Andromeda.

Hat das ältere griechische Theater einen Vorhang gekannt? Trotzdem bestimmte Nachrichten darüber fehlen, ist man in neuerer Zeit geneigt, ihn als notwendig vorauszusetzen, weil Stücke vorhanden sind, „bei deren Beginn Schauspieler in bestimmter Haltung oder Handlung anwesend gedacht sind.“ (Dörpfeld-Reisch, Das Theater S. 252). Es lässt sich nicht leugnen, dass modernes Empfinden in den meisten der dort angeführten Fälle einen Vorhang verlangt, damit beim Beginn des Stückes gleich etwas Fertiges dem Auge sich darbieten kann, und dass die Illusion gestört wird, wenn jemand (z. B. Amphitryon im Herakles des Euripides) behauptet, er sitze schon längere Zeit auf dem Altar, während er sich vor den Augen der Zuschauer eben erst dorthin begeben hat. Noch schwieriger würde es sein, mit den Thatsachen

*) Der Versuch, Alkmene zu verbrennen, und das Einschreiten des Zeus könnten allenfalls in einem Botenbericht gebracht werden, ohne dass Plaut. Rud. seine Bedeutung verlöre, wenn man, wie im Oed. Col. des Sophokles (v. 1456 ff.) das Gewitter auch auf der Bühne hörbar und sichtbar sein liesse. Doch spricht dagegen der Umstand, dass man den Streit zwischen Amphitryon und seiner Gattin und ihre Flucht nach dem Altar sich notwendiger Weise auf der Bühne, d. h. vor den Augen der Zuschauer gespielt denken muss. Deshalb bin ich auch nicht im Stande, die Vorschläge Weckleins (Sitzungsber. d. bayer. Ak. d. W. philos. philol. Cl. 1890 S. 38) anzunehmen.

sich abzufinden, wenn im Anfang des Stückes Personen im Schlafe oder in stummer Verzweiflung vor dem Spielhause liegend vorgeführt werden; soll man da auch annehmen, dass sie sich vor den Augen der Zuschauer nach dem ihnen angewiesenen Orte hinbegeben und dort die vorgeschriebene Stellung einnehmen? In diesem Falle liess sich vielleicht, nach Dörpfeld-Reisch S. 253, „der Forderung, ein fertiges Bild zu zeigen, auch ohne besondere Vorrichtung Genüge thun. Die in den Vorhallen schlafenden Personen konnten durch einen kleinen Vorhang, der den Vorraum (wie das auch im wirklichen Leben vorkam) nach aussen abschloss, bis zum Beginn des Stückes den Blicken der Zuschauer entzogen werden." Auch für die an dem Felsen befestigte Andromeda will Reisch eine Verhüllung durch das Proskenion der vorausgehenden Tragödie annehmen (wir wissen nur nicht, welche Stelle dies Stück in der Tetralogie einnahm); dagegen versagt diese Erklärung schon bei dem „befreiten Prometheus", da dieser an demselben Felsen gefesselt erscheint, der zum Schluss des voraufgehenden Dramas in die Erde versunken war, und sie lässt sich auch für den „Herakles", „die Herakliden", „die Schutzflehenden" nicht anwenden, da man nicht wohl annehmen kann, dass vor den Tempeln und Palästen, die in diesen Dramen dargestellt waren, in den vorausgehenden Tragödien noch andere Schmuckwände, durch die sie hätten verdeckt werden können, aufgebaut waren. Hier konnte also nur mittelst eines vorgezogenen Vorhanges, der das Proskenion verhüllte, jener Grad von Illusion. der unseren Gewohnheiten nach natürlich erscheint, erzielt werden."

Aber lassen wir den „Befreiten Prometheus" und die „Andromeda" vorläufig beiseite, weil von ihnen nur Bruchstücke auf uns gekommen sind, so dass über die Gestaltung des Anfanges keine Sicherheit vorliegt, und halten uns an die Stücke, die uns ganz vorliegen, dann kann von einer Notwendigkeit, den Vorhang anzunehmen, nicht die Rede sein. In einem Fall, wo eine schwierigere Lage zu schaffen war, im Prometheus, sehen wir, wie ausdrücklich der Dichter durch eine vor den Augen der Zuschauer sich abspielende Handlung die Lage herbeiführt, und man kann sich der Vermutung nicht erwehren, dass dieser Aufbau des Stückes durch den Mangel eines Vorhanges dem Dichter aufgenötigt ist. Auch die anderen oben angeführten Stücke lassen sich leicht ohne Vorhang gespielt denken. In der Andromache und Helena konnten die Schauspieler aus dem Pro-

skenion, das einmal als Θετίδειον, das andere Mal als Grabmal des Proteus gestaltet war, hervortreten, und wenn in den übrig bleibenden Fällen die Personen erst vor den Augen der Zuschauer sich zum Altar begeben, der wahrscheinlich dicht an den Säulen des Proskenion angebracht war, so werden die athenischen Zuschauer auch damit fertig geworden sein, d. h. den Absichten des Dichters das nötige Verständnis entgegengebracht haben.

Wie steht es nun mit der Andromeda des Euripides? Wenn die Worte des schol. zu Aristoph. Thesm. 1065 τοῦ προλόγου τῆς Ἀνδρομέδας εἰσβολή richtig überliefert sind und εἰσβολή als Anfang übersetzt werden muss, dann würde es nicht fraglich sein, dass beim Beginn des Stückes Andromeda schon am Felsen angeschmiedet dastehen musste. Aber dagegen spricht mancherlei. Zunächst der Umstand, dass damit eine ganz ungewöhnliche von allen anderen Euripideischen Stücken abweichende Art des Prologs geboten wäre.

Seine gewöhnlichste Form bei Euripides ist die, dass eine Person zunächst in einem Monolog die Sachlage auseinandersetzt, und dass sich dann zu ihr eine zweite gesellt, so dass auf den Monolog noch ein Dialog folgt; öfter wird noch ein lyrischer Teil angeknüpft, aber dass der ganze Prolog nur in einer Monodie besteht, dafür giebt es kein Beispiel. Das würde aber der Fall sein, wenn man das Stück mit dem Ὦ νὺξ ἱερά der Andromeda beginnen wollte, denn dass die neckischen Wiederholungen der Echo die Monodie nicht aufheben, liegt auf der Hand. Es kommt hinzu, dass die ganze Lage nicht, so wie Euripides es liebt, genügend auseinandergesetzt wird, die Voraussetzungen, auf denen das Stück erbaut ist, nicht klar und deutlich festgestellt sind, wenn man das Stück mit der Monodie beginnen lässt. Dieser Umstand hat auch schon andere veranlasst, einen Prolog vor der Monodie der Andromeda anzunehmen. So will nach Hartung auch C. Robert (Arch. Zeit. 1878, S. 16ff.) das Stück mit einem Prologe der Echo beginnen lassen, aber dass diese geeignet sei, selbständig einen Prolog zu sprechen und nachher der Andromeda gegenüber als wirkliche ἠχώ, als Wiederhall ihrer Stimme aufzutreten, will mir nicht glaublich erscheinen. Dazu kommt, dass ein derartiger Prolog, während Andromeda schon sichtbar ist, wie Welcker gr. Trag. II S. 647 sagt „unerträglich und ebenso wenig passend für sie selbst wäre, die vor allem über ihren eigenen Zustand sich lebhaft aussprechen musste.“

Aber wenn Euripides dem von Aischylos im Prometheus gegebe-

nen Beispiele folgte und die Fesselung der Andromeda vor den Augen der Zuschauer vornehmen liess? Dann hätten wir eine Form des Prologs wie im Jon; erst setzt Kepheus (ob in einem Monologe oder mit einem seiner Diener sprechend, bleibt sich gleich) die ganze Sachlage auseinander, und nachdem Andromeda an den Felsen geschmiedet und allein gelassen ist, in Erwartung des Ungeheuers, da beginnt sie mit ihren Klagen. Dass den Worten ὦ νὺξ ἱερά eine längere Pause vorausgehen müsse, um es zu rechtfertigen, dass Andromeda über die langandauernde Nacht klagt, das wird ja wohl von niemandem ernstlich eingeworfen werden.

Hier tritt nun das oben S. 10 unter Fig. 3 abgebildete Vasengemälde ein, von dem ich wahrscheinlich zu machen gesucht habe, dass es unter dem Einfluss einer Theatervorstellung entstanden ist. Dass der Maler nur nachdem er etwas derartiges im Theater gesehen hatte, auf diese Komposition verfallen konnte, wird, denke ich, allseitig zugegeben werden. Aber dass damit die Euripideische Andromeda gemeint sei, ist noch nicht bewiesen. Indes, wenn sich von vorn herein herausstellt, dass die Andromeda eines Prologs bedarf, und wenn weiter die Fesselung der Andromeda als einziges Mittel, um den Prolog Euripideisch zu gestalten erkannt wird, dann kommt dem Vasenbild allerdings eine ganz besondere Beweiskraft zu. Vielleicht wird der eine oder andere finden, dass die Figur der Andromeda auf dem Vasenbild, die von zwei Aethiopiern gehalten wird, sehr nach einer Puppe aussieht, aber das wäre kein Beweis gegen meine Annahme. Wird doch auch bei dem Prometheus angenommen, dass nicht die Person des Schauspielers selbst, sondern an seiner Stelle eine Puppe angeschmiedet wurde, so dass der Schauspieler hinter ihr verborgen zu sprechen hatte. Dass die Aethiopier des Londoner Vasengemäldes grosse Ähnlichkeit mit der Figur besitzen, die auf dem von Bethe veröffentlichten und auf die Euripideische Andromeda mit Wahrscheinlichkeit zurückgeführten Berliner Vasenbild links oben angebracht ist (Fig. 20), mag hier auch noch angeführt werden, um die Beziehung auf das Stück des Euripides glaubhaft zu machen.

Die Fabel der Andromeda ist ausser von Euripides auch von Sophokles behandelt worden. (Phrynichos und Lykophron werden nur bei Suidas erwähnt, können also hier nicht in Betracht kommen, wo es sich nur um ein oft wiederholtes Stück handeln kann). Das Stück des Sophokles ist, wie noch Vogel Scenen Eurip. Trag. S. 44, 1 be-

hauptet, „wegen fr. 132 mit der Erwähnung von Satyrn und Panen zweifelsohne ein Satyrdrama gewesen", ein Schluss, der mit demselben Recht gezogen ist, wie wenn jemand wegen der Erwähnung des Pan im Aias v. 694 oder Oed. Tyr. v. 1100 den Aias und den Oidipus Tyrannos als Satyrspiel bezeichnen wollte. Aber wenn wir auch das Drama des Sophokles als Tragödie auffassen*), berühmter und bekannter war ohne Zweifel das Stück des Euripides (vgl. Nauck fr. S. 392), und deshalb können wir das Vasenbild, das schon wegen der Pfähle, an die Andromeda angebunden werden soll, mit später erfolgten Aufführungen in Beziehung gesetzt werden muss (S. 9), nur aus einer Scene des Euripideischen Dramas erklären, d. h. wir müssen annehmen, dass das Stück irgendwo auf einem Theater, das kein festes Proskenion hatte, mit einer solchen Anfangsscene vorgeführt worden ist. Nun könnte dies allerdings in Folge einer Umarbeitung geschehen sein, man könnte bei einer beliebigen späteren Theateraufführung, z. B. in Unteritalien, einen derartigen Zusatz gemacht haben, aber wahrscheinlich ist dies nicht, denn je weiter die Aufführung des Stückes zurückliegt, um so mehr lässt sich am Vorhang zweifeln, je weiter wir sie herabrücken, um so wahrscheinlicher wird das Vorhandensein des Vorhanges. War kein Vorhang vorhanden, dann musste Andromeda vor den Augen der Zuschauer angebunden werden, war der Vorhang erfunden, dann konnte man das Stück mit der Monodie der angebundenen Andromeda beginnen lassen. Danach ist klar, dass die in Fig. 3 nachgebildete Scene später nicht zugefügt, sondern eher als unnötig weggelassen werden konnte. Vielleicht ist dies sogar wirklich geschehen, so dass die Worte des Scholiasten τοῦ προλόγου εἰσβολή auf Wahrheit beruhen, aber nur eine spätere Herausgabe oder Überarbeitung des Stückes berücksichtigen.

Wir haben also allen Grund anzunehmen, dass die Euripideische Andromeda mit einer dem Prometheusanfang nachgebildeten Prozession begann, in der Andromeda zum Gestade geleitet und dort als Beute für das von den Nereiden gesendete κῆτος angeschmiedet wurde; dabei hatte Kepheus reichliche Gelegenheit, die Zuschauer über die Vor-

*) Wenn Robert Recht hätte (Arch. Zeit. 1878 S. 18), dass die Tragödie des Sophokles vor dem Palaste des Kepheus spielte, dann müsste die Fesselung der Andromeda in einem Botenbericht erzählt werden, und man könnte, wie Bethe Jahrb. X S. 296 das thut, das Vasenbild Fig. 3 auf Grund des Botenberichtes entstanden denken. Aber die Gründe, die Robert für seine Vermutung anführt, sind nicht stichhaltig.

bedingungen des Stückes zu unterrichten*). Nachdem der König mit seiner Schar sich zurückgezogen hat, beklagt Andromeda, allein zurückgelassen, ihr Loos, der Chor, aus Freundinnen der Todesbraut bestehend, erscheint, dann kommt Perseus herbei, wird von Liebe ergriffen und verlässt, als das Seeungeheuer sichtbar wird, mit dem Gebete an Eros die Bühne. Ist während dieser Zeit Kepheus schon anwesend? Man könnte es nach dem Berliner Krater, der nach Jahrb. d. Inst. XI. T. 2 hier unter Fig. 20 wiederholt ist, fast annehmen. Andromeda, mit den gewöhnlichen Beigaben versehen, ist hier an zwei mit Gräsern und Buschwerk bewachsene Felsen gefesselt, rechts von ihr steht Perseus mit Harpe und Schwert, rechts über ihm noch Aphrodite, mit der r. Hand einen Kranz darreichend (hinter ihr ist noch ein brennender Altar angebracht), l. sitzt Kepheus auf einem Felsvorsprung, über ihm steht Hermes, und links über dem Henkel eine unbenannte Figur, in der Bethe mit Unrecht eine Frau als Vertreterin des Chores sehen will. Nach Analogie von Fig. 3 und Fig. 22 kann ich darin nur einen Begleiter des Kepheus sehen. Dass dies Bild sich an die Andromeda des Euripides anlehnt, muss man wohl Bethe zugeben, wenn man auch nicht so weit zu gehen braucht, dass man mit ihm geradezu ein Abbild der ersten Aufführung von 412 darin erkennen will. Hier ist also Kepheus schon in dem Augenblick zugegen, wo Perseus noch nicht zur Tötung des κήτος aufgebrochen ist, und dasselbe gilt von dem Vasenbild des Brit. Mus. Cat. F. 185 (oben Fig. 2); und so hat man mehrfach angenommen, dass Kepheus zu dem Gespräche zwischen Perseus und Andromeda hinzukommt, und dass Perseus sich von ihm das feste Versprechen geben lässt, er werde die Andromeda zur Frau erhalten, wenn er das Tier töte. Aber die Gründe, die Robert a. a. O. S. 18 dagegen anführt, scheinen mir genügend stark, um diese Annahme zurückzuweisen; die spätere Weigerung des Kepheus, dem unbekannten Abenteurer seine Tochter zu geben, würde geradezu als ein Treubruch erscheinen, wenn Kepheus vorher in der Not feste Ver-

Dass Perseus nicht auf der Flugmaschine, sondern zu Fusse ankam, ist wegen des fr. 123 ποσσὶ ἢ [illegible] ναυστολεῖς χθόνα nicht unwahrscheinlich, aber dass er die Andromeda nur in der Erzählung, nicht in Wirklichkeit gefesselt vorgeführt habe, ist durch nichts bewiesen. Ausserdem ist das Vasenbild des Brit. Mus. E. 169 durch die Pfähle so mit den andern bestimmt auf Euripides bezogenen Vasenbildern verbunden, dass es gleichfalls nur auf die Euripideische Andromeda gedeutet werden kann.

*) Die Zufügung des Perseus zu dieser Scene Fig. 3 ist natürlich proleptisch, sie dient dazu, die Bedeutung der Scene erkennen zu lassen.



Fig. 20. Andromeda, V. des Berl. Mus. Jahrb. d. Inst. XI T. 2.

sprechungen gegeben hätte. Aber die Vasenbilder zwingen auch gar nicht zu dieser Annahme, denn dass es sich hier nicht um Illustrationen bestimmter Scenen, sondern um mythologische Darstellungen handelt, zu denen das Theater nur die Anregung gegeben hat, bei denen also Figuren zugesetzt und weggelassen werden konnten, leuchtet ohne weiteres ein, vgl. oben S. 3. Wir werden deshalb sicherer gehen, wenn wir annehmen, dass Kepheus erst auf der Bühne erscheint, nachdem Perseus weggegangen ist, um das Tier zu töten. Dazu stimmt auch Fig. 1, wo Andromeda, eine Vertreterin des Chores und Perseus allein erscheinen.

Dass das κῆτος übrigens auf dem Theater sichtbar war, wenn auch



Fig. 21. Andromeda. Körte Ril. d. urne etr. II, T. 39, 2.

nur für einen Augenblick, wird wohl durch das pomp. Wandgemälde bewiesen, das Robert Arch. Zeit. 1878 T. 1 veröffentlicht hat. Man sieht dort zwei Felsen, zwischen denen Wasser angedeutet ist, auf dem Felsen links liegt die Perseusmaske mit Hadeshelm, davor die ἅρπη und die κίβισις, die Tasche für das Gorgonenhaupt, auf dem rechten dagegen die Maske der Andromeda, darunter die des Kepheus und der Kassiepeia, und in der Mitte aus dem Wasser erhebt sich der Kopf des κῆτος. Da diese Darstellung zu denen gehört, die sich geradezu an die Theatervorstellung anschliessen (vgl. S. 4), so bleibt nichts übrig als anzunehmen, dass man das κῆτος einen Augenblick auf der Bühne erblicken konnte. Dazu stimmen auch viele etruskische Grabreliefs, deren Zusammenhang mit der Euripideischen Tragödie allgemein angenommen ist, vgl. Fig. 21, nach Körte Urne etr. II, T. 39, 2. Die

Erinys ist natürlich ein etruskischer Zusatz, der die Verwendung des Mythos zum Grabrelief erklärt; in dem Greis rechts darf man wohl Kepheus sehen, der als eine für den Mythus wichtige Person, wie in Fig. 2 und 20, zugesetzt ist.*)

Nachdem Perseus zum Kampf gegen das κῆτος abgegangen und Kepheus angelangt ist, um sich nach dem Schicksal seiner Tochter umzusehen, folgt der Botenbericht, in dem der Kampf selbst geschildert wird. Ungefähr diese Scene wird, immer mit Berücksichtigung der oben S. 4 angedeuteten Freiheiten des Malers, auf zwei in Neapel befindlichen Vasen vorgeführt (H. Heydemann 3225 u. S. A. 708), von denen die eine nach Mon. dell' Inst. IX T. 38 hier in Fig. 22 wiederholt ist. Die Darstellung ist in drei Reihen über einander gegliedert; oben sitzt Aphrodite mit Eros und einer Genossin, die man wohl als Peitho bezeichnen kann. Daneben sind drei Aethiopier, Diener des Kepheus, gegenwärtig. Die mittlere Reihe zeigt Andromeda, an zwei Bäume gebunden, links davon Kassiepeia, die Mutter, auf einem Stuhl sitzend, mit zwei Dienerinnen, von denen die eine Schirm und Fächer, die andere eine Binde hält, rechts zwei Aethiopier, von denen der eine eine alte Frau zu Andromeda hinzuführt. Diese bietet der gefesselten Königstochter einen Zweig dar. Obgleich auf der Vase der Sammlung S. A. an dem weiblichen Charakter der Figur kaum gezweifelt werden kann, so ist mit Heydemann doch anzunehmen, dass hier wie in No. 3225 der greise Kepheus gemeint ist, da für eine τροφός, die Amme, weder die Tracht, noch die Stelle, noch die Sorgfalt, mit der sie von ihrer Umgebung behandelt wird, geeignet scheint. In der untersten Reihe endlich ist der Kampf des Perseus mit dem Seeungeheuer in Gegenwart der Skylla und zweier Nereiden dargestellt. — Auch ein drittes Vasenbild des Neapler Museums (H. Heydemann S. A. 24, hier unter Fig. 23 wiederholt nach R. Rochette mon inéd. T. 41), das den Verfall der Kunst deutlich zur Schau trägt, lässt dennoch den Einfluss der

*) Das Relief hätte schon oben S. 6 angeführt werden können, um zu erklären, weshalb man es wagen konnte, Andromeda einfach an die Lehne eines Stuhles fesseln zu lassen. Offenbar ist der Hergang folgender: Bei der Fesselung an zwei Felsen, wie in Fig. 21, konnte man zur grösseren Bequemlichkeit des Schauspielers ihm einen als Fels gestalteten Sitz unterschieben; war dies einmal geschehen, dann lag für den Regisseur der Gedanke nahe, auch die Fesselung mit dem Sitz zu verbinden, d. h. die Andromeda an der Rücklehne des Stuhles befestigen zu lassen. Der Stuhl, den in Fig. 3 der eine Aethiopier herbeibringt, ist wahrscheinlich auch für Andromeda bestimmt, da Kepheus schon einen Sitz gefunden hat.

Euripideischen Dichtkunst nicht verkennen. Hier ist Andromeda an übereinandergehäufte Felsen oder Baumstämme angebunden, umgeben von den gewöhnlichen Brautmitgaben, rechts von ihr steht Perseus mit einer grossen Harpe, unter ihm wird der Kopf des Meerungeheuers sichtbar; weiter n. r. hinter einem Baum folgt Kepheus und Kassiepeia, in eifrigem Gespräch begriffen. Hier tritt die Frage an uns heran, ob



Fig 22. Andromeda. Mon. d. Inst. IX T. 38.

auch die Gattin des Kepheus auf der Bühne gegenwärtig war. Schon nach dem pomp. Wandgemälde, das von Robert in der Arch. Zeit. 1878 S. 13 ff. besprochen ist, muss dies unbedingt angenommen werden, da ihre Maske neben der des Kepheus abgebildet ist; und auch die Vasenbilder Fig. 22 und 23 führen zu dem nämlichen Schlusse. Und dass sie nicht etwa als κωφὸν πρόσωπον, als stumme Nebenfigur auf

der Bühne erschien, das geht nicht nur aus ihrer Bedeutung in der Sage hervor (ihre Selbstüberhebung und ihr Stolz führen das Unglück ihrer Tochter herbei, vor dem sie durch Perseus bewahrt wird), ihr Stolz muss auch in der Tragödie darauf einwirken, dass Kepheus bei seinem Widerstand gegen die Verbindung der Andromeda mit Perseus verharrt, so dass erst durch Einschreiten einer Gottheit ein erlösender Schluss zu stande kommt. Dafür spricht, abgesehen von dem pomp. Wandgemälde, das doch nur die Masken der Hauptpersonen bringt, auch ein Vasenbild, das gleichfalls dem Neapler Museum angehört,



Fig. 23. Andromeda. R. Rochette Mon. ined. T. 41.

(Heydemann S. A. No. 318, hier unter Fig. 24 nach dem Jahrb. d. Inst. XI, Anz. S. 204 wiederholt) und erst in neuerer Zeit durch Patroni von den Übermalungen befreit ist. Man sieht dort links Perseus, wie es scheint, auf eine Säule gelehnt: vor ihm liegt auf den Knieen Kepheus, der beide Arme nach Perseus hin ausstreckt; sein Skeptron liegt am Boden. Aber die Blicke des Perseus sind nicht nach Kepheus, sondern nach Andromeda hin gerichtet, die, von der Fesselung befreit, zwischen zwei Bäumen mit einer Schale und einer Binde in den Händen heraustritt, um den Sieger zu begrüssen. Hinter den gewöhnlichen Mitgaben der Andromeda sieht man rechts Kassiepeia in stolzer, man möchte sagen, unnahbarer Hoheit sitzen; etwas höher, zwischen ihr und Andromeda, steht ein Jüngling mit Doppelspeer, der

in der l. Hand einen Kranz hält. Die Deutung von Patroni, der die Wiedererkennung des Paris durch Priamos erkennen wollte, bedarf weiter keiner Zurückweisung; dass der Andromedamythus gemeint ist, haben Petersen (Röm. Mitth. X S. 95) und Trendelenburg (Jahrb. d. Inst. Anz. XI, S. 204) richtig erkannt, aber der letztere täuscht sich in der Bezeichnung der Scene. Er meint, dass der Augenblick dargestellt sei, wo Kepheus nach Errettung der Andromeda. d. h. nach der Tötung des κήτους, dem Retter seinen Dank ausspricht, während Kassiepeia noch im Stolze

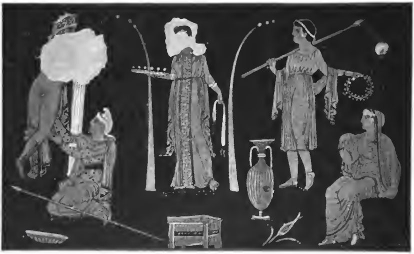


Fig. 24. Andromeda, V. des Mus. naz. zu Neapel. Jahrb. d. Inst. XI Anzeiger S. 204.

ihrer Würde sich ablehnend verhält. Aber dagegen scheint mir die Haltung des Kepheus durchaus zu sprechen; um Dank zu sagen, lässt man sich nicht auf die Kniee nieder und streckt die Hände nach den Knieen desjenigen aus. dem man Dank sagen will, sondern wenn irgendwo, ist hier das Anflehen, das γουνοῦσθαι dargestellt, vgl. Hom. I 583. O 660. Φ 74. X 240 u. a. Trendelenburg würde dies wohl selber gesehen haben, denn das ist sein erster Gedanke, den er aber abweisen zu müssen glaubt („nicht wie ein Hilfesuchender — denn dazu ist die Haltung zu gelassen, auch irgend welche Gefahr nicht sichtbar —

sondern wie ein Dankender*), wenn er nicht geglaubt hätte, dass Kepbeus nacb der Errettung seiner Tochter nichts weiter von Perseus zu erflehen hatte. Aber das ist docb der Fall: nacbdem Perseus das Untier getötet bat und nun kommt, um die von Andromeda ihm verheissene Verbindung zu erlangen, da weigert ihm, wie die Fragmente 141 u. ff. deutlich besagen, Kepheus die Tocbter, zur Absage, meine icb, von Kassiepeia getrieben, die ihren Stolz und Hochmut bis zum letzten Augenblicke bewahrt, und da war schliesslich auch für Kepbeus die Zeit gekommen, wo er, nacbdem alle seine Ablehnungsgründe nicbts vermögen, sicb genötigt sieht, zu demutsvollen Bitten seine Zuflucht zu nebmen. um den Perseus zu vermögen, auf seine günstige Lage zu verzicbten und ihnen die Tochter zu belassen. Etwas derartiges wird, denke icb, schon wegen Eratosth. catast. 17 verlangt, wo es heisst, dass Andromeda οὐχ εἵλετο τῷ πατρὶ συμμένειν οὐδὲ τῇ μητρί, ἀλλ' αὐθαίρετος εἰς τὸ Ἄργος ἀπῆλθε μετ' ἐκείνου εὐγενές τι φρονήσασα. Dass Phineus oder Agenor, wie er auch noch genannt wird, als früherer Verlobter der Andromeda aufgetreten sei, seine Ansprüche geltend gemacht und dadurch die Verständigung zwischen Perseus und Kepheus gehindert habe, wie Wecklein Sitzungsber. d. bayer. Ak. 1888 S. 89ff. annimmt, glaube ich nicht, dafür geben weder die Fragmente nocb die von der Tragödie abhängenden Bilder irgend welchen Anlass; auch der Doryphoros auf Fig. 24 ist ja offenbar nicht verschieden von den speertragenden Jünglingen auf Fig. 22, d. h. er ist als Diener des Kepheus zu bezeichnen.

Aber ist bei den drei Schauspielern, auf welche die antike Tragödie beschränkt ist, für die Kassiepeia als sprechende Person überhaupt ein Platz zu finden? Icb meine, ja. Nachdem Perseus von der Tötung des κήτος zurückgekehrt ist, muss natürlich Andromeda sofort gelöst werden, sie wird im Triumph nach dem Königspalast geführt, nur der Chor bleibt zurück; das folgende Epeisodion zeigt dann die Verhandlungen zwischen Kepheus und Perseus, zu ihnen gesellt sich Kassiepeia, von demselben Schauspieler gespielt, der bisher die Andromedarolle gehabt hatte; sie besonders ist es, die den Kepheus in seiner Weigerung bestärkt, sie ist es, die durch ihren Hochmut die Sache zum Äussersten treibt, so dass schliesslich zur Lösung des Knotens das Erscheinen eines Gottes nötig ist. Wenn Andromeda dann noch einmal auftrat, konnte sie als κωφὸν πρόσωπον kommen, vielleicht war dies aber gar nicht einmal nötig, da ihre Willensmeinung deutlich genug vorher verkündet war.

Für die Lösung des Konflikts als θεὸς ἐκ μηχανῆς hat Robert die Athena annehmen wollen, weil es bei Eratost. catast. 17 heisst Ἀνδρομέδα αὕτη κεῖται ἐν τοῖς ἄστροις διὰ τὴν Ἀθηνᾶν, und vorher 15 Περσεὺς — ἐν τοῖς ἄστροις ἐτέθη Ἀθηνᾶς γνώμῃ. Aber das ist doch nicht genügend, vgl. Eur. 1634, wo Apollon als θεὸς ἐκ μηχανῆς erklärt, dass er die Helena entführt habe κελευσθεὶς ἐκ Διὸς πατρός. Hier würde, wenn das Stück nicht selbst erhalten, sondern nur die Nachricht geblieben wäre, dass Helena auf Befehl des Zeus zur Unsterblichkeit geführt sei, nach Roberts Theorie jeder annehmen müssen, dass Zeus als θεὸς ἐκ μηχανῆς aufgetreten sei, und ähnlich liegt es im Jon und anderen Tragödien. Dass Athena später den Perseus und andere Personen des Dramas an den Himmel versetzen wird, kann als Prophezeiung ebenso gut auch von einer anderen Gottheit verkündet werden. Haben wir also nach dieser Seite hin freie Hand, dann kann es nicht fraglich sein, dass nach der ganzen Tendenz des Stückes und nach den darauf sich beziehenden Vasenbildern Fig. 20 und 22 Aphrodite das grösste Anrecht hat, als die Göttin bezeichnet zu werden, die durch ihr Erscheinen zum Schluss einen friedlichen Ausgang anbahnte.

3. Meleager.

Die Meleagersage*) ist, ausser von Euripides, auch von Sophokles (wenn man Antiphon und Sosiphanes, von deren Tragödien wir so gut wie nichts wissen, übergehen darf) behandelt worden, doch sind von seiner Tragödie nur wenige dürftige Fragmente erhalten, die uns mit Sicherheit nur melden, dass der Chor aus Priestern bestand, und dass zum Schluss, wohl doch in der Prophezeiung einer zur Lösung des Konfliktes erscheinenden Gottheit, auf die Verwandlung der Schwestern des Meleagers in Vögel hingewiesen wurde. Viel gekannter und beliebter scheint die Tragödie des Euripides gewesen zu sein, von ihr sind 25 Fragmente erhalten, die über den Inhalt mannigfache Auskunft geben. Aber auch hier bleiben noch viele Lücken bestehen, die nicht mit Sicherheit ausgefüllt werden können. So gleich in Bezug auf den Prolog. Bekanntlich sind zwei Verse des Prologs (Nauck

*) Vgl. R. Kekulé, De fabula Meleagrea, Berlin 1861. Surber, Die Meleagersage. Zürich 1880. Roscher, Myth. Lex. II S. 2586—2622.

fr. 516) von Aristophanes in den Fröschen durch Anhängung des Ölfläschchen verspottet worden. Da nun in allen anderen Fällen nur die **Anfänge** Euripideischer Tragödien von Aristophanes so behandelt werden, hat Fritzsche (Aristoph. ran. 367) behauptet, und für diese Behauptung mehrfach Zustimmung gefunden, dass die Tragödie mit diesen Versen wirklich begonnen habe, und dass erst bei einer späteren Bearbeitung der in fr. 515 erhaltene Anfang zugesetzt sei. Aber die Notiz des Schol. zu Aristoph. ran. 1238 ἔστι μὲν ἐκ Μελεάγρου μετὰ ἱκανὰ τῆς ἀρχῆς lautet doch zu bestimmt; dazu kommt dass mit den Worten Οἰνεύς ποτ' ἐκ γῆς κτλ zu wenig über die Vorgeschichte des Hauses gegeben wird (Aristoph. ran. 946 ἀλλ' οὑξιὼν πρώτιστα μέν μοι τὸ γένος εἶπ' ἂν εὐθὺς τοῦ δράματος), und dass die fr. 515 als wirklicher Anfang gegebenen Verse dem Dichter keine Gelegenheit bieten, sein λη κύθιον ἀπώλεσεν zuzusetzen. Dies darf man demnach wohl als erledigt ansehen. Aber ungewiss ist, von wem der Prolog gesprochen wurde. Atalante, an die man wohl gedacht hat, scheint dazu nicht geeignet, da sie als Fremde über die Angelegenheiten des Königshauses von Kalydon nicht unterrichtet sein konnte, ebenso wenig scheint aber auch Meleager geeignet zu sein, der mitten in der Handlung steht und für den deshalb ein so weites Ausholen, ein Bericht an die Zuschauer wenig passend erscheint. Gewöhnlich nimmt man deshalb auch an, dass Artemis, die Feindin des Hauses, den Prolog gesprochen habe; dagegen lässt sich aber einwenden, dass bei ihr, sowie bei der Aphrodite des Hippolytos, zu erwarten war, dass sie zunächst ihre eigene Person bezeichnet und ihr Verhältnis zum Hause begründet, nicht aber damit beginnt, dass sie zuerst ausführlich die Gegend und die allgemeinen Verhältnisse schildert. Man könnte deshalb auch an Ares denken, dessen Interesse durch seine Vaterschaft (Apollod. I 8, 2 Μελέαγρον ὃν ἐξ Ἄρεος γεγεννῆσθαί φασιν, vgl. Plut. mor. p. 312 A) genügend erklärt wäre. Doch gelangt man auf Grund der Fragmente darüber nicht zur Klarheit. Der Chor war wohl von Kalydonierinnen gebildet, die der Althaia freundlich, der Atalante feindlich gegenüber stehen, vgl. fr. 523 κερκίδος ἀοιδοῦ μελέτας. Weiter lehrt fr. 518, 520, 521 und 522, dass zwischen Althaia und ihrem Sohn eine längere Auseinandersetzung wegen einer von diesem erstrebten Heirat stattfindet; offenbar ist Meleager in Liebe zur schönen Jägerin Atalante entbrannt, und seine Mutter sucht ihn davon abzubringen, sie zur Gattin zu machen. Gewöhnlich nimmt man allerdings an, dass auch

Euripides die Kleopatra (Hom. Il. IX 556) als Gattin des Meleager voraussetzt, so dass seine Bewerbung um Atalante auf eine aussereheliche Verbindung hinauslaufen würde. Das halte ich für unmöglich. Die offenkundige Bewerbung des Meleager, und der hartnäckige Widerstand der Mutter würde ganz unerklärlich sein, wenn der Jüngling nicht auf eine dauernde, auch für das Königshaus wichtige Verbindung seinen Sinn gerichtet hätte. Und ist die Änderung der Sage, dass Euripides den Meleager noch nicht verheiratet sein lässt, eine so schwerwiegende, dass man sie dem Dichter nicht zutrauen könnte? Dass Apollodor sagt Μελέαγρος ἔχων γυναῖκα Κλεοπάτραν — βουλόμενος δὲ καὶ ἐξ Ἀταλάντης τεκνοποιήσασθαι, kann dagegen nicht angeführt werden, weil hier leicht die spätere Sagenwendung geboten sein kann, nach der Kleopatra als die legitime Gattin, Atalante als die Geliebte schlechthin betrachtet wird. Die spätere Kunst hat offenbar Gefallen daran gefunden, sich mit der Figur der Atalante zu beschäftigen, so hat man sie z. B. öfter mit der Helena zusammengestellt, um zwischen sterblichen Frauen die Schönheitskonkurrenz der Göttinnen nachahmen zu lassen, vgl. Roscher Myth. Lex. S. 1963*), und so hat man auch ihr Verhältnis zu Meleager gern weiter ausgeführt. Aber für die Euripideische Tragödie ist Kleopatra meines Erachtens unmöglich, Meleager begehrt die Atalante zur Frau, und hiergegen tritt Althaia mit der ganzen Energie auf, die ihr zu Gebote steht. Noch eine andere Scene lässt sich aus den Fragmenten herausheben, das ist der Streit zwischen der Königin und Atalante selbst. Dass fr. 525 εἰ δ' εἰς γάμους ἔλθοιμ' ὃ μὴ τύχοι ποτέ der jungfräulichen Jägerin angehört, ist ja sicher, aber zu wem kann sie das sagen, wenn nicht zur Althaia, die durch persönliches Vorgehen gegen Atalante die drohende Gefahr einer Verbindung ihres Sohnes mit der unweiblichen Jungfrau abzulehnen sucht? Daraus lässt sich also eine Scene zwischen Althaia und Atalante folgern, ohne dass wir freilich zunächst wissen, an welcher Stelle diese einzureihen ist. E. Kuhnert im Myth. Lex. II 2599 möchte beide Scenen zusammenziehen, „Althaia hat der Jägerin ihre Armut und πονηρία vorgeworfen, Atalante sich unter Meleagers Beistand dagegen verteidigt und ihre ἀρετή und γενναιότης betont.“ Doch das halte ich für unmöglich; wie könnte Althaia den Meleager tadeln, dass er ihr eine solche

*) Die Deutung, welche v. Duhn für die Esquilinische Statue aufgestellt hat (vgl. Helbig, Führer durch Rom 2 I S. 393) scheint mir nicht richtig, da Atalante als Einzelfigur kaum recht verständlich ist.

Schwiegertochter zuführen will, wenn Atalante ausdrücklich erklärt (fr. 525), dass sie den Gedanken verabscheut, Frau zu werden (εἰ δ' εἰς γάμους ἔλθοιμ' ὃ μὴ τύχοι ποτέ κτλ.). Ist dagegen Meleager nicht zugegen, so ist ein solcher Streit zwischen den Frauen wohl denkbar, und mit Rücksicht darauf, dass der Beginn der Jagd nicht allzuweit hinausgeschoben werden darf, könnte man geneigt sein, diesen Streit erst nach der Rückkehr, nach der Tötung des kalydonischen Ebers anzusetzen. Der Aufbruch zur Jagd wurde durch einen Botenbericht mitgeteilt, vgl. Macrob. 5, 18, 17 *nuntius inducitur quo quisque habitu fuerit ex ducibus qui ad aprum capiendum convenerant*. und Fr. 530 und 531. Im Anschluss an die Jagd folgt die Ehrung der Atalante als derjenigen, die zuerst den Eber verwundet, durch Meleager, der ihr das ihm zuerkannte Fell des Ebers überreicht. Hierfür kann auf das Bild einer jetzt in Bari befindlichen in Ruvo gefundenen Vase hingewiesen werden, das schon öfter erwähnt (z. B. bei Vogel Scenen Eur. Trag. S. 85 und im Myth. Lex. II S. 2620), aber noch nicht veröffentlicht ist. Ich bin durch die Güte M. Mayers in der Lage, hier unter Fig. 25 eine Abbildung zu geben. Hier sehen wir im Mittelpunkt Atalante sitzen, mit zwei Wurfspeeren in der l. Hand und der κίδαρις auf dem Haupte; sie streckt die r. Hand aus, um von Meleager das Eberfell in Empfang zu nehmen, das dieser ihr mit der r. Hand darbietet; ein Eros, der mit einer Guirlande über ihnen schwebt, deutet auf die Beziehungen hin, die zwischen diesem Paare bestehen; sein Blick ist nach links gerichtet, auf eine Frau, die hinter Atalante mit aufgestütztem Fusse stehend und den Oberkörper nach vorn neigend in der l. Hand eine Schnur mit dem bekannten Zauberrädchen, dem Liebeszauber, hält, während sie die r. Hand im Gespräche nach vorn streckt; sie kann am besten als Peitho, jedenfalls als eine Gestalt aus dem Kreise der Aphrodite bezeichnet werden. Unter der Atalante ist ein mächtiger Hund gelagert, neben einem Sack mit Stäben. Darauf folgt weiter nach links mit übergeschlagenen Füssen ein auf einen Knotenstab gestützter Mann mit Petasos, der Bote, der die Ereignisse meldet; den Beschluss auf der l. Seite macht eine Erinys, mit Fackel und Schwert, die auf das traurige Ende hinweist. Hinter Meleager, auf der r. Seite, folgen zwei Jünglinge mit je zwei Wurfspeeren, nach den Sternen, die über ihren Häuptern angebracht sind, vielleicht Kastor und Polydeukes, jedenfalls aber zwei Teilnehmer der kalydonischen Jagd. Die Beziehung auf die Tragödie scheint mir



Fig. 25. Meleagros und Atalante, V. des Mus. di Bari.

deutlich, um so sicherer, als die Vase aus derselben Fabrik hervorgegangen scheint, wie die bekannte, allgemein auf die Euripideische Tragödie bezogene Vase aus Armento, jetzt im Museo Santangelo zu Neapel (Heydemann S. A. 11), hier in Fig. 26 nach Arch. Zeit. 1867 T. 220 wiederholt. Innerhalb eines von fünf, eigentlich sechs (die sechste fällt durch schlechte Perspektive mit der rechten Ecksäule zusammen)*) getragenen Gebälks wird der sterbende Meleager von seinen Geschwistern Τυδεὺς und Δηιάνειρα auf ein Lager gebettet; von links kommt in der grössten Aufregung eine Frau herbei, deren Haupt durch einen Schleier verhüllt ist, sicherlich Althaia, die zu spät Reue empfindet darüber, dass sie den Tod ihres Sohnes veranlasst hat. Rechts unten steht der Vater Οἰνεὺς, mit Scepter in der l. Hand; er legt klagend die r. Hand auf das Haupt. Über ihm sitzt Ἀφροδίτη,

*) Die ganze Anordnung des fraglichen Gebaudes erinnert wieder an das Proskenion, das mit seinen Säulen sich leicht so umgestalten liess. Vgl. oben S. 12.

neben ihr ein Eros, dessen Bogen und Pfeile sie in der l. Hand hält, dem Eros ist Φθόνος beigeschrieben. Unterhalb erblickt man noch zwei Jünglinge, die an der kalydonischen Jagd teilgenommen haben, Πηλεύς und Θησεύς, beide in trauernder Haltung, sie empfinden offenbar Schmerz über das traurige Los, das ihren Freund und Genossen Meleager trifft; jeder von beiden hat seinen Hund bei sich; daneben liegt noch ein sackartiges Bündel mit Stäben. Über die Bedeutung dieses Bündels, das Fig. 25 und 26 gemeinsam ist, hat man viel gestritten; es ist sicher weiter nichts als das zum Eberfang gebrauchte



Fig. 26. Meleagers Tod, V. d. Mus. naz. zu Neapel, Arch. Zeit. 1867. T. 220.

Netz mit den Stäben, die es aufrecht erhalten sollen, den σχαλίδες oder σταλίδες, s. Xen. Cyn. 2, 8. 6, 7. vgl. Fig. 27, einem römischen Meleagersarkophag entnommen; hier ist der römischen Gewohnheit entsprechend, das Ganze materialistischer gebildet, während man sich auf den griechischen Denkmälern mit einer Andeutung begnügt hat, aber schon der ganze Zusammenhang zeigt, dass beide Male dieselben Jagdutensilien gemeint sind. Ob die Inschrift Φθόνος, wie M. Mayer (de Eurip. mythop. S. 74) und Kuhnert (Myth. Lex. II S. 2620) wollen, nicht dem Eros, sondern in einer reicheren Komposition einem dem Οἶστρος der Medeavase ähnlichem Wesen eigentlich zukam, oder ob der

Vasenmaler das Recht hatte, dem Eros einen solchen Namen zuzuschreiben und ihn in diesem Falle als den Schadenbringer zu bezeichnen (eine Ansicht, gegen die meiner Meinung nach nicht das Geringste einzuwenden ist), bleibt sich für das Vasenbild und den Mythus gleich, wir erkennen wie in Fig. 25, wo die Erinys waltet, so auch in Fig. 26, dass ein Unstern über der Liebe des Meleager und der Atalante schwebt, und dass der Tod des jugendlichen Helden durch sie herbeigeführt wird.

Für die Tragödie ergiebt sich aus den beiden Vasenbildern, mit



Fig. 27. Ann. d. Inst. 1863 tav. d'agg. AB.

Berücksichtigung der Fragmente, folgendes: Wenn man, wie es meist geschieht, die Erzählung vom Auszuge zur Jagd, die Schilderung der Jagd selbst (die nach dem Einfluss, den die Euripideische Tragödie auf die Sarkophagreliefs geübt hat, ziemlich ausführlich gewesen sein muss) und weiter auch die Schenkung des Felles an Atalante, den Streit mit den Thestiaden und ihren Tod durch Meleager in einen Botenbericht verlegen wollte, so würde die ganze Tragödie beinahe nur von Botenberichten eingenommen sein, da sicherlich noch die Ereignisse im Hause, die Erkrankung des Meleager (fr. 533. Die Worte ἐγὼ μὲν οὖν γεγῶσα τηλικήδ' ὅμως ἀπέπτυσ' αὐτὸ κοὔποτ' εὔχομαι θανεῖν sind

ohne Zweifel einer alten Dienerin des Hauses, die das Unglück berichtet, der τροφός zugehörig, niemals der Althaia, an die der eine oder andere gedacht hat) und der Tod der Althaia gemeldet werden mussten. Ich glaube deshalb, dass der Bote nur die Jagd und den siegreichen Ausgang schildert, dass dann Meleagros mit Atalante und den Jägern ihren Einzug auf die Bühne halten, dass Meleager vor den Augen der Zuschauer, wie in Fig. 25 dargestellt ist, ihr das Eberfell schenkte, und ich halte es nicht für unwahrscheinlich, dass dann erst die Scene zwischen Althaia und Atalante folgte, die in fr. 525 besonders zu Tage tritt. fr. 528 μισῶ γυναῖκα . . ., ἐκ πασῶν δὲ σέ, ἥτις πονηρὰ τἄργ' ἔχουσ' ⟨εἶτ'⟩ εὖ λέγεις würde dann der Althaia wohl anstehen, die mit ihren Einwänden zu Ende ist und deshalb zum Schelten ihre Zuflucht nimmt. Doch ὅτῳ δὲ μὴ τάδ' ἐστὶν ἐν γνώμῃ φίλα, κεῖνός τ' ἐκεῖνα στεργέτω, κἀγὼ τάδε (Soph. Ai. 1038).

Der Fortgang des Stückes ist weder aus den Fragmenten noch aus den Kunstdarstellungen ganz klar. Nach einigen Sarkophagen scheint es, als ob Oineus hier eintritt, um gleichsam Gericht über Meleager zu halten, der infolge des Streites zwischen den beiden Oheimen und Atalante die ersteren erschlagen hat.*) Doch lässt sich hier vorläufig ein sicheres Endurteil nicht fällen. Ob Althaia, wie die Sarkophage vermuten lassen könnten, das Holzscheit vor den Augen der Zuschauer auf dem Altar verbrannte, oder ob hierüber nur ein Bote berichtete, lässt sich ebenso wenig entscheiden; sicher ist dagegen, dass über den krankhaften Zustand des Meleager durch einen ἐξάγγελος, die τροφός, berichtet wurde (fr. 533, vgl. o. S. 82). Darauf werden die Pinakes des Proskenion zurückgezogen und der sterbende Meleagros wird hinter den Säulen sichtbar (Fig. 26); zugleich erscheint der θεὸς ἐκ μηχανῆς, Artemis oder auch Aphrodite nach Fig. 26, vielleicht aber auch Ares; dieser Scene gehören dann an fr. 535 ὁρᾷς σὺ νῦν δή μ' ὡς ἐπράυνας, τύχη (Meleagros sagt es), vielleicht auch fr. 517 Μελέαγρε, μελέαν γάρ ποτ' ἀγρεύσεις ἄγραν, aus dem Munde der Gottheit an Meleagros, und schliesslich fr. 537, eine Prophezeiung für den einen der Teil-

*) Bekanntlich ist nach Malalas Chron. p. 209 (165), der dem Euripides zu folgen behauptet, Oineus als derjenige genannt, durch welchen das Holzscheit in das Feuer geworfen wird. Das ist offenbar ein Irrtum, wie die zahlreichen Sarkophagreliefs deutlich beweisen.

nehmer an der kalydonischen Jagd, Tydeus. Dass in Fig. 26 nur zwei Jagdgenossen, Peleus und Theseus dargestellt sind, kann natürlich nicht beweisen, dass nicht noch mehrere, wenngleich als κωφὰ πρόσωπα anwesend waren. Schliesslich ist aber, nach Iph. Taur. 1447 κλύεις γὰρ αὐδὴν καίπερ οὐ παρὼν θεᾶς die Gegenwart des Tydeus für die Prophezeiung auch gar nicht erforderlich.

---

4. Stheneboia.

Der Inhalt der Stheneboia ist uns in einer Mediceischen Handschrift des Gregorius von Korinth zum Hermogenes περὶ μεθόδου δεινότητος XXX 13 (Walz Rhet. Gr. T. VII S. 1321) erhalten. Da die von Welcker (gr. Trag. II S. 777) und Nauck (fr. trag. S. 567) gebotene Umschrift nicht genau ist, gebe ich auf Seite 85 unter Fig. 28 nach einer photographischen Aufnahme eine nur um ein Geringes verkleinerte Nachbildung des Blattes, der der Text des leider am Rande beschädigten Scholion hinzugesetzt ist.

Bei der Ausfüllung der Lücken ist leider wegen der grossen Vorliebe des Schreibers für Abkürzungen nie genau zu ermessen, wieviel Buchstaben wohl fehlen. In den meisten Fällen kommt jedoch nicht viel darauf an, weil der Inhalt der Lücke im allgemeinen feststeht. An ἐπιστρέψας εἰς τὴν πατρίδα könnte man vielleicht Anstoss nehmen, weil Bellerophon nicht nach Korinth, seiner Vaterstadt, sondern nach Tiryns sich begiebt, aber als Gegensatz gegen ἐκ Καρίας dürfte es wohl zuzulassen sein; εἰς τὴν Τίρυνθα, wie Nauck schreibt, scheint mir des Artikels wegen weniger angemessen. In den Worten εἶτ' ἀπηλλάγη ὡς ἀπάξων ist ἀπάξων natürlich intr. zu fassen, „um aufzubrechen". Wir lernen daraus, dass Bellerophontes nach seiner Rückkehr nach Tiryns zwar dem Proitos und seiner Gattin Vorwürfe darüber macht, dass sie ihn beinahe in den Tod getrieben haben, dass er ihnen aber wegen des guten Ausganges verzeiht und sich ohne Rache zu nehmen entfernen will. Erst als er neue Nachstellungen sich bereitet sieht, (μαθὼν δὲ αὐτὴν μετὰ τοῦ Προίτου δεύτερον ἐπιβουλεύουσαν), kehrt er um (ἀνεχώρησεν) und verlockt nun die Stheneboia den Pegasus zu besteigen,

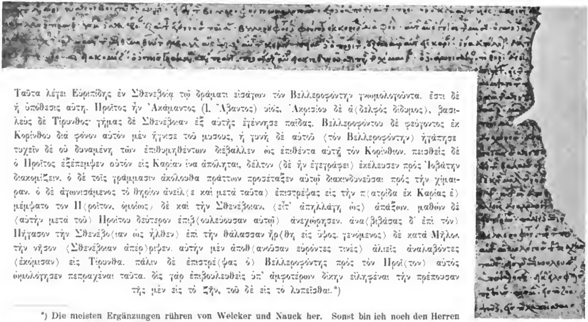


Fig. 28.

Ταῦτα λέγει Εὐριπίδης ἐν Σθενεβοίᾳ τῷ δράματι εἰσάγων τὸν Βελλεροφόντην γνωμολογοῦντα. ἔστι δὲ ἡ ὑπόθεσις αὕτη. Προῖτος ἦν Ἀκάμαντος (l. Ἄβαντος) υἱός, Ἀκρισίου δὲ ἀ⟨δελφὸς δίδυμος⟩, βασιλεὺς δὲ Τίρυνθος· γήμας δὲ Σθενέβοιαν ἐξ αὐτῆς ἐγέννησε παῖδας. Βελλεροφόντου δὲ φεύγοντος ἐκ Κορίνθου διὰ φόνον αὐτὸν μὲν ἥγνισε τοῦ μύσους, ἡ γυνὴ δὲ αὐτοῦ ⟨τὸν Βελλεροφόντην⟩ ἠγάπησε τυχεῖν δὲ οὐ δυναμένη τῶν ἐπιθυμηθέντων διέβαλλεν ὡς ἐπιθέντα αὐτῇ τὸν Κορίνθιον. πεισθεὶς δὲ ὁ Προῖτος ἐξέπεμψεν αὐτὸν εἰς Καρίαν ἵνα ἀπόληται, δέλτον ⟨δὲ ἣν ἐγεγράφει⟩ ἐκέλευσεν πρὸς Ἰοβάτην διακομίζειν. ὁ δὲ τοῖς γράμμασιν ἀκόλουθα πράττων προσέταξεν αὐτῷ διακινδυνεῦσαι πρὸς τὴν χίμαιραν. ὁ δὲ ἀγωνισάμενος τὸ θηρίον ἀνεῖλ⟨ε καὶ μετὰ ταῦτα⟩ ἐπιστρέψας εἰς τὴν π⟨ατρίδα ἐκ Καρίας ἐ⟩μέμψατο τὸν Π⟨ροῖτον, ὁμοίως⟩ δὲ καὶ τὴν Σθενέβοιαν. ⟨εἶτ' ἀπηλλάγη ὡς⟩ ἀπάξων. μαθὼν δὲ ⟨αὐτὴν μετὰ τοῦ⟩ Προίτου δεύτερον ἐπιβ⟨ουλεύουσαν αὐτῷ⟩ ἀνεχώρησεν. ἀνα⟨βιβάσας δ' ἐπὶ τὸν⟩ Πήγασον τὴν Σθενέβο⟨ιαν ὡς ἦλθεν⟩ ἐπὶ τὴν θάλασσαν ἠρ⟨θη εἰς ὕψος. γενόμενος⟩ δὲ κατὰ Μῆλον τὴν νῆσον ⟨Σθενέβοιαν ἀπέρ⟩ριψεν. αὐτὴν μὲν ἀποθ⟨ανοῦσαν εὑρόντες τινὲς⟩ ἁλιεῖς ἀναλαβόντες ⟨ἐκόμισαν⟩ εἰς Τίρυνθα. πάλιν δὲ ἐπιστρέ⟨ψας ὁ⟩ Βελλεροφόντης πρὸς τὸν Προῖ⟨τον⟩ αὐτὸς ὡμολόγησεν πεπραγέναι ταῦτα. δὶς γὰρ ἐπιβουλευθεὶς ὑπ' ἀμφοτέρων δίκην εἰληφέναι τὴν πρέπουσαν τῆς μὲν εἰς τὸ ζῆν, τοῦ δὲ εἰς τὸ λυπεῖσθαι.*)

*) Die meisten Ergänzungen rühren von Welcker und Nauck her. Sonst bin ich noch den Herren **Diels und Busse für Beiträge verpflichtet.**

um sie nachher in das Meer zu werfen.*) Der Punkt hinter ἀπάξων und ἀνεχώρησεν ist zweifellos, ebenso hinter ἀπέρριψεν.

Bevor ich dazu übergehe, den Inhalt des Stückes genauer zu prüfen, ist zunächst die Frage zu erledigen: Warum ist der Name der Frau, wie ihn Homer bietet, Ἄντεια, durch Σθενέβοια ersetzt worden? Nach dem Schol. zu Hom. Z 160 sind es die νεώτεροι, nach Apollod. 2, 2, 1 die τραγικοί, die den Namen Σθενέβοια eingeführt haben; aber damit kann nur Euripides gemeint sein, da Aischylos sich gar nicht mit dem Mythus beschäftigt hat (Aristoph. Ran. 1043 ἀλλ' οὐ μὰ Δί' οὐ Φαίδρας ἐποίουν πόρνας οὐδὲ Σθενεβοίας) und Sophokles in seinem Jobates, der in Lykien spielt, keinen Grund hat, sich viel mit der Frau des Proitos zu befassen und von Homers Benennung abzugehen. Also wird die Einführung der Σθενέβοια dem Euripides verdankt, durch ihn ist der Name dann so populär geworden, dass er den andern ganz verdrängt hat. Zu dieser Namensänderung muss Euripides aber besondere Gründe gehabt haben, es genügt nicht anzunehmen, dass er, um von seinen Vorgängern abzuweichen, sich mit einer Umnennung der Hauptperson begnügt habe, sondern mit dem Namen muss auch eine Abänderung der ganzen Sage (ob sie Euripides erfunden, oder ob er eine schon vorhandene aufgenommen hat, bleibt sich ja gleich) verbunden gewesen sein. Diese ist aber überliefert, nach Apollodor 3, 9, 1 ist Stheneboia Tochter des Apheidas, Königs von Arkadien, und Schwester des Aleos, also keine Fremde, aus Lykien gekommen, sondern eine einheimische Fürstentochter. Wahrscheinlich wusste Euripides mit der von ihm eingeführten Sagenwendung auch die andere, die Proitos an Lykien bindet, zu vereinigen, indem er annimmt, das Proitos nach dem Tode der Anteia mit Stheneboia eine zweite Ehe schliesst. Hiermit verträgt sich gut die Überlieferung, die dem Proitos einmal drei Töchter, Lysippe, Iphinoë und Iphianassa (das wären also die Kinder der Anteia) und dann eine, die Maira giebt (das wäre dann die Tochter aus zweiter Ehe).**)

Eine derartige Wendung der Sage scheint auch aus fr. 669 her-

*) Vgl. dazu Schol. Ven. Arist. Pac. 140 δοκεῖ ὁ Β. τὴν τοῦ Προίτου γυναῖκα — ἐπανελθὼν εἰς Κόρινθον ἀπατῆσαι ὡς ἄξων γυναῖκα καὶ ἐπιβιβάσας τοῦ Πηγάσου εἰς μέσην ῥῖψαι τὴν θάλασσαν.

**) Der Versuch, zwei Proitos zu unterscheiden, den Sohn des Abas und den des Thersandros (Paus. X 30, 2) ist schon darum verkehrt, weil beiden dieselbe Frau Stheneboia gegeben wird.

vorzugehen, das offenbar einem Bericht des Bellerophontes über seine Abenteuer in Lykien entstammt. Spricht der Held mit der lykischen Königstochter, dann hat er keinen Grund, eine genaue Schilderung von Gegenden zu geben, die er bei seinen Zuhörern als bekannt voraussetzen kann. Ist Stheneboia dagegen eine griechische Prinzessin, dann wird sie mit Andacht dem Berichte über die fremden Gegenden lauschen. Und noch eins: Auf dem pompejanischen Gemälde, das sich wohl bestimmt auf die Euripideische Tragödie bezieht (Ann. d. Inst. 1874 S. 32) sitzt neben Sthenehoia eine gleich jugendliche Gestalt, die auch in der Tracht nicht sehr von der Königin unterschieden ist, eine Freundin und Vertraute, keine ältliche Sklavin, keine τροφός. So lange Stheneboia als lykische Königstochter gilt, hatte man ein gewisses Recht daran Anstoss zu nehmen, weil die Fremde zwar Sklavinnen, nicht aber Freundinnen aus der Ferne mitbringen kann (vgl. z. B. die Phaidra im Hippolytos, die Medea u. s. w.). Jetzt, wo Stheneboia als Tochter des arkadischen Königs Apheidas gilt, lässt sich gegen das Erscheinen der „Freundin" nicht das Geringste einwenden, und man wird gewahr, dass jenes Bild fast genau der Scene der Euripideischen Tragödie entspricht, die fr. 669 voraussetzen lässt, der Scene in der Bellerophontes der Königin sein Abenteuer erzählt; der Inhalt seines Gespräches wird durch die obere in der Ferne spielende Scene, die Tötung der Chimaira, für jeden deutlich bezeichnet.

Als Anfang der Tragödie sind bei Aristoph. ran. 1217 allgemeine Sentenzen überliefert, die am besten angebracht scheinen, wenn man annimmt, dass eine Nebenperson, eine Genossin oder Dienerin der Stheneboia mit ihnen das Stück begann, denn bei Durchmusterung der erhaltenen Stücke stellt sich heraus, dass überall, wo eine Gottheit oder eine Hauptperson im Beginn des Prologs auftritt, sie nicht allgemeine Wahrheiten vorträgt, sondern eine Schilderung des Thatsächlichen giebt. Dem Prolog gehört, glaube ich, auch fr. 662—665 an, es werden eben nicht nur die Ereignisse der Vergangenheit, die zur Vertreihung des Bellerophontes geführt haben, sondern auch die gegenwärtigen Zustände, die zwar unterdrückte, aber immer wieder auflodernde Liebe der Stheneboia geschildert, und dazu ist eine Hausgenossin der Königin allein in der Lage. Vielleicht kam Stheneboia selbst noch dazu, so dass an den Monolog sich noch ein Dialog, wie häufig, anschloss; ebenso möglich ist es aher auch, dass nach dem Abtreten der Genossin Bellerophontes selbst erschien. Über den

weiteren Fortgang Sicheres zu sagen fehlen uns die Mittel; sicher ist eine Scene, in welcher Bellerophontes der Stheneboia eine Schilderung seiner Abenteuer giebt und sie zur Teilnahme an der Fahrt zu bereden sucht (fr. 669)*), sicher auch das Herbeischaffen der im Meere ertränkten Königin durch die Fischer (fr. 670) und das Auftreten des auf dem Pegasos herbeikommenden Bellerophontes (fr. 672), um sich dem Proitos gegenüber zu verantworten (Schluss der Hypothesis S. 85). Er tritt also hier gleichsam als θεὸς ἐκ μηχανῆς auf. Erst dann kann Proitos fr. 671 sprechen, nachdem er von Bellerophontes die nötige Aufklärung erhalten hat.

In dem Sitzungsber. der K. Bayer. Ak. d. W. philos. philol. Kl. 1888 S. 99 versucht Wecklein, fr. 305 das nach Schol. Eur. Or. 872 dem Bellerophontes angehört, in die Stheneboia zu setzen, indem er annimmt, dass Bellerophon, bevor er in Tiryns zum Schlusse erscheine, in Argos auf einer durch das Gericht über die Danaïden geheiligten Stätte sich zunächst über seine That gerechtfertigt habe, und dass dies durch einen Boten nach Tiryns gemeldet worden sei. Ich glaube darauf nicht weiter eingehen zu müssen, um so weniger, als der Gegensatz zwischen Argos und Tiryns in der Sage scharf hervorgehoben wird (Akrisios und Proitos, die Zwillinge, die schon im Mutterleibe uneinig sind, teilen das Land, so dass Akrisios Argos, Proitos Tiryns bekommt). Wir wollen also auch weiterhin fr. 305 der Tragödie „Bellerophontes“ belassen.

*) Vgl. die Anmerkung auf S. 86.

Nachtrag.

Oben S. 38 habe ich mit Bezug auf die Vasenbilder Fig. 13 und 14 und Mon. d. Inst. I T. 52 gesagt: „will man nicht etwa annehmen, dass Neoptolemos auch von seiner Grossmutter Thetis Abschied nimmt, bevor er nach Troja zieht, dann bleibt nichts übrig, als an den Besuch des Theseus im Meere zu denken.“ Es thut mir leid, dass ich dabei eine früher gemachte Notiz übersehen habe, ich hätte mich energischer gegen die Deutung auf Theseus aussprechen müssen. Es giebt zwei Reihen von Vasen, die einander ganz parallel laufen, die eine Reihe schildert einen Vorgang auf dem Lande, und diese wird durch Fig. 11 als auf den Abschied des Neoptolemos von Deidameia und Lykomedes bezüglich erwiesen, und eine andere Reihe spielt im Wasser, und für diese Reihe liefert ein Vasenbild des Neapler Museums (Heydemann 3352 Bull. Nap. n. ser. V T. 2) die Deutung auf Achilleus, der von Nereus, Thetis u. s. w. Abschied nimmt. Es ist höchst interessant, wie parallel die beiden Sagen gestaltet sind, wir haben genau den gleichen Jüngling mit zwei Speeren, einmal als Neoptolemos, das andere Mal als Achilleus bezeichnet, wir haben den sitzenden Greis (Lykomedes und Nereus), ebenso die drei Frauen, in denen wir einmal die Deidameia mit ihren Schwestern erkannt haben, während sie in der Wasserversion als Θετις, Κυμαθοε und Ψαματε erscheinen. Dass fast dasselbe Bild für die beiden einander so ähnlichen Helden gewählt wurde (Soph. Phil. 357 ὁμνύντες βλέπειν τὸν οὐκέτ' ὄντα ζῶντ' Ἀχιλλέα πάλιν), kann nicht weiter Wunder nehmen, im allgemeinen aber glaube ich an dem S. 39 ausgesprochenen Satz festhalten zu müssen, dass das Bild für die Abholung des Neoptolemos

geschaffen wurde, und dass man erst hiernach das Bild von dem Abschied des Achilleus von seiner Mutter „erdichtet" hat. Also umgekehrt, wie es sonst mit Neoptolemos gegangen ist: während er sonst nur seinem Vater nachgestaltet wird, hat man in den Bildern das für den Sohn geschaffene Motiv auf den Vater übertragen. Für Theseüs Besuch bei Poseidon bleiben andere Bilder, die ihrer ganzen Anordnung und Gestaltung nach von dieser Reihe weit entfernt sind.

Druck von Albert Damcke, Berlin SW. 12.

[illegible]